

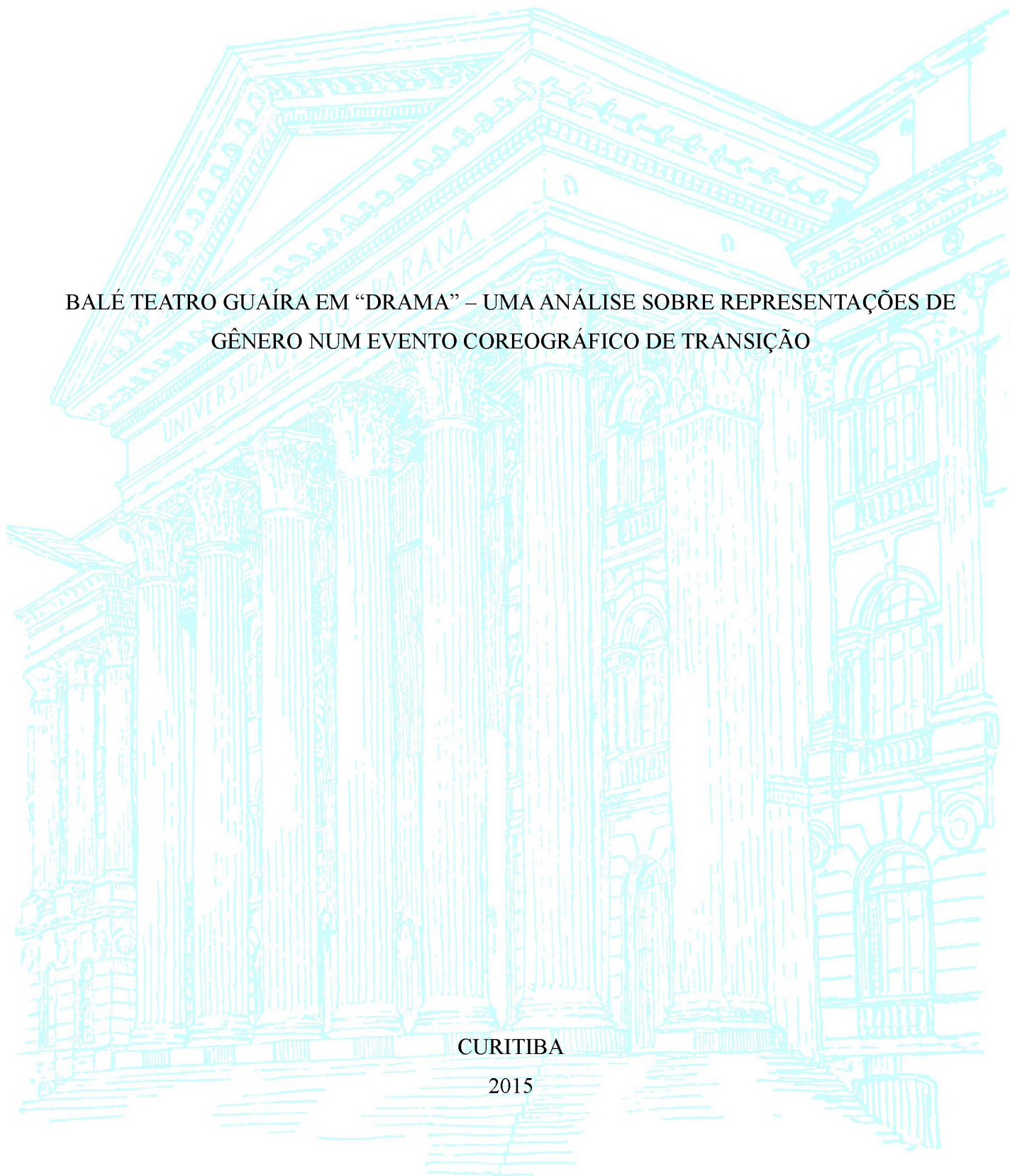
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TATIANA ARAÚJO BERGHAUSER

BALÉ TEATRO GUAÍRA EM “DRAMA” – UMA ANÁLISE SOBRE REPRESENTAÇÕES DE
GÊNERO NUM EVENTO COREOGRÁFICO DE TRANSIÇÃO

CURITIBA

2015



TATIANA ARAÚJO BERGHAUSER

BALÉ TEATRO GUAÍRA EM “DRAMA” – UMA ANÁLISE SOBRE REPRESENTAÇÕES DE
GÊNERO NUM EVENTO COREOGRÁFICO DE TRANSIÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Sociologia, no
Programa de Pós- Graduação em Sociologia, Setor de
Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Prof^ª Dr^a Miriam Adelman

CURITIBA

2015

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Berghauser, Tatiana Araújo

Balé teatro Guaíra em “drama” : uma análise sobre representações de gênero num evento coreográfico de transição. / Tatiana Araújo Berghauser. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^{ra}. Dr^a. Meryl Adelman

1. Balé Teatro Guaíra – Curitiba (PR). 2. Arte e dança. 3. Corpo humano – Aspectos sociais. 4. Relações de gênero. I. Adelman, Miriam, 1955 -. II. Título.

CDD – 792.8098162

ERRATA

BERGHAUSER, T. A. Balé Teatro Guaíra Em “Drama” – Uma Análise Sobre Representações De Gênero Num Evento Coreográfico De Transição Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

FOLHA	ILUSTRAÇÃO	ONDE-SE LÊ	LEIA-SE
Páginas das Figuras	Figuras 1 a 40	(sem fonte)	FONTE: Claudio deOrte (2011).



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

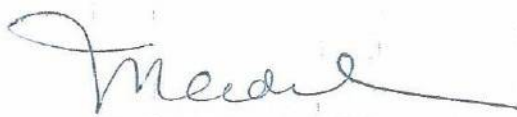
A banca examinadora, instituída pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, após arguir a candidata **Tatiana Araujo Berghauser**, em relação ao seu trabalho de dissertação intitulado BALÉ TEATRO GUAÍRA EM "DRAMA" – UMA ANÁLISE SOBRE REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NUM EVENTO COREOGRÁFICO DE TRANSIÇÃO é de parecer favorável à aprovação da acadêmica, habilitando-a ao título de *Mestre* em Sociologia, linha de pesquisa linha de pesquisa "Cultura e Sociabilidades" da área de concentração em SOCIOLOGIA. Curitiba, 14 de agosto de 2015.



Prof. Dr. Luiz Fernando Lopes Pereira



Prof.ª Dr.ª Cristiane do Rocio Wosniak



Prof.ª Dr.ª Meryl Adelman
Orientadora e presidente da banca examinadora

RESUMO

Esta dissertação aborda um processo de transformação artístico e político ocorrido dentro de uma companhia estatal de dança – o Balé Teatro Guaíra – sediada na instituição pública Centro Cultural Teatro Guaíra, na capital paranaense. Com diversas ações ao longo de 2011, este processo tentou promover mudanças na identidade do grupo, fazendo-o transitar de uma identificação tradicional e historicamente associada ao balé clássico para uma identificação associada a conceitos artísticos contemporâneos. Como objetivos específicos, procuramos compreender o modo como diferentes perspectivas artístico-filosóficas da dança foram capazes de influenciar e caracterizar as representações de gênero levadas à cena. Trata-se, portanto, de um estudo de caso de inspiração sociológica, em que a cultura é enfocada como sociedade. Balizado pelo referencial teórico da Sociologia da Arte (HEINICH, 2004) e mediado pela perspectiva metodológica dos Estudos Culturais (HUYSEN, 1992; HOLANDA, 1992; SILVA, 2013) e dos Estudos de Gênero (BUTLER, 2010; LAURETIS, 1993), este trabalho analisou comparativamente as diferentes obras coreográficas apresentadas por esta instituição no ano de 2011, com o intuito de apontar como e em que medida mudanças nos paradigmas que norteiam os processos de criação em dança são capazes de produzir diferentes representações de gênero. Através da análise dos elementos cênicos significativamente generificados encontrados nestas obras e de uma abordagem interpretativa sobre os discursos produzidos pelos agentes envolvidos neste processo – pautada nas entrevistas semiestruturadas realizadas – foram produzidas considerações e problematizações acerca do processo de transformação estética estudado. Considerando os resultados obtidos neste estudo, observou-se que algumas transformações significativas ocorrem nas representações de gênero na dança, quando influenciada por entendimentos contemporâneos acerca do corpo e do movimento. A influência de referenciais artísticos pós-modernos ou contemporâneos ampliou a possibilidade de problematização dos gêneros diante de aspectos outrora essencializados ou dicotômicos de influência tradicional. No entanto, a exploração destas potencialidades artísticas mostrou-se limitada pelo plano institucional, ainda atrelado à tradição e à necessidade de conservação de valores e papéis específicos associados à dança, e difusa pela pouca apropriação que os agentes envolvidos demonstraram sobre as questões de gênero em específico.

Palavras-chave: Balé Teatro Guaíra. Dança. Corpo. Técnica. Representações de gênero. Instituição.

ABSTRACT

This dissertation deals with an artistic and political transformation process occurred within a state dance company - Balé Teatro Guaíra - based inside the public institution Centro Cultural Teatro Guaíra, in the capitol of Paraná state. With several actions throughout 2011, this process sought to make changes in the group's identity, making the transition from a traditional identification and historically associated with the classical ballet to an identification associated with contemporary artistic concepts. As specific objectives, we seek to understand how various artistic and philosophical perspectives of dance were able to influence and characterize the gender representations brought to the scene. It is, therefore, a case study of sociological inspiration in that culture is focused as a society. Buoyed by the theoretical framework of the Sociology of Art (HEINICH, 2004) and mediated by the methodological perspective of Cultural Studies (HUYSEN, 1992; HOLANDA, 1992; SILVA, 2013) and Gender Studies (BUTLER, 2010; LAURETIS, 1993), this study analyzed comparatively the different choreographic works presented by this institution in 2011, in order to point out how and to what extent changes in the paradigms that guide the dance creation processes are capable of producing different representations of gender. By analyzing the gendered significantly scenic elements found in these works and on an interpretative approach to the discourses produced by the agents involved - guided by semi- structured interviews realized - considerations and problematizations were produced the aesthetic transformation process studied. Considering the results obtained in this study, it was observed that some significant changes occur in gender representations in dance, when influenced by contemporary understandings of body and movement. The influence of postmodernist or contemporary artistic references expanded the possibility of questioning genres in the face of aspects that were once essentialised or dichotomous of traditional influence. However, the exploitation of these artistic potential proved limited by institutional level, still tied to tradition and the need for conservation of values and specific roles associated with the dance, and diffused by the little appropriation the agents showed on specific gender issues.

Keywords: Balé Teatro Guaíra. Dance. Body. Technique. Gender representations. Institution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 TREZE GESTOS DE UM CORPO – DETALHE DA ROUPA, ELENCO MASCULINO.....	88
Figura 2 TREZE GESTOS DE UM CORPO – DETALHE DA ROUPA, ELENCO FEMININO.....	88
Figura 3 CAIXA DE CORES (DUO).....	89
Figura 4 “DRAMA” – DESTAQUE FIGURINOS.....	90
Figura 5 TREZE GESTOS – EFEITO CÂNON, ELENCO MASCULINO.....	92
Figura 6 TREZE GESTOS – EFEITO CÂNON, ELENCO FEMININO.....	92
Figura 7 TREZE GESTOS – PASSOS ACROBÁTICOS, ELENCO MASCULINO.....	93
Figura 8 TREZE GESTOS – PASSOS ACROBÁTICOS, ELENCO FEMININO.....	93
Figura 9 CAIXA DE CORES (DUO), MOVIMENTOS SEMELHANTES.....	94
Figura 10 CAIXA DE CORES (DUO), BAILARINA EM ARABESQUE.....	95
Figura 11 CAIXA DE CORES (DUO), SUSPENSÃO DA BAILARINA.....	95
Figura 12 CAIXA DE CORES (DUO), MOVIMENTOS SEMELHANTES.....	96
Figura 13 CAIXA DE CORES (TRIO), BAILARINA SUSPENSA PELOS BAILARINOS.....	97
Figura 14 DRAMA – IAN (SOLO), POSIÇÃO COM REFERÊNCIAS AO BALÉ CLÁSSICO.....	98
Figura 15 DRAMA – AIRTON (SOLO), EM DEMONSTRAÇÃO DE VIRTUOSISMO TÉCNICO.....	98
Figura 16 DRAMA – CENA 7, DETALHE DE “O BEIJO” (AO FUNDO).....	99
Figura 17 DRAMA – CENA 2 EM COLETIVO COREOGRAFADO.....	99
Figura 18 DRAMA – SIMONE (SOLO) À ESQUERDA, E ALESSANDRA (SOLO) AO FUNDO, EM GESTO COTIDIANO.....	100
Figura 19 DRAMA – KARIN (SOLO), DURANTE A FALA INICIAL.....	101
Figura 20 DRAMA – ANE (SOLO), SE ESTICANDO PARA O PÚBLICO NO CHÃO.....	101
Figura 21 DRAMA – KARIN (SOLO), TENTANDO EQUILIBRAR AS FLORES NO CAULE.....	103
Figura 22 DRAMA – ANE (SOLO), EM “PARADA DE CABEÇA.....	103
Figura 23 DRAMA – IAN (SOLO), DETALHE DE EXPRESSÃO FACIAL ENQUANTO CANTA EM CIMA DE UMA CADEIRA.....	104
Figura 24 DRAMA – CENA 8, DUPLA EM BRINCADEIRA.....	106
Figura 25 DRAMA – CENA 8, BAILARINO COBERTO POR BUQUÊS DE FLORES....	106
Figura 26 DRAMA – CENA 8, ENTREGA DOS BUQUÊS.....	106
Figura 27 CAIXA DE CORES (DUO), “ELA” EMPURRANDO “ELE”.....	109
Figura 28 DRAMA – BRUNELLA (SOLO), PASSOS VIRTUOSOS COM REFERÊNCIA NO BALÉ CLÁSSICO.....	111
Figura 29 DRAMA – BRUNELLA (SOLO), SALTO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	111
Figura 30 CPAP – BAILARINXS DEITADXS NO CHÃO DURANTE A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO.....	113
Figura 31 CPAP – BAILARINAS NO ESPAÇO EXTERNO COM FIGURINOS DISTINTOS.....	115
Figura 32 CPAP – BAILARINXS EM IMPROVISO NO ESPAÇO EXTERNO (DETALHE DAS ROUPAS MASCULINAS TODAS NO MESMO MODELO).....	116
Figura 33 CPAP – BAILARINA NO PRIMEIRO PISO DO TEATRO EM POSIÇÃO DE TILT LATERAL.....	117
Figura 34 DRAMA - CASAL EM CENA 8.....	154
Figura 35 DRAMA - AIRTON (SOLO).....	158
Figura 36 DRAMA - CENA 9, MOVIMENTOS FINAIS.....	159

Figura 37 IMPROVISO NA SALA DE EXPOSIÇÕES COM O USO DO ISADORA.....	164
Figura 38 PROJEÇÃO DE VIDEODANÇA “MICROCREOGRAFIA” EM CPAP - BAILARINA COM AS PERNAS EM ABERTURA DIANTE DE UM GRAFITE.....	165
Figura 39 PROJEÇÃO DE VIDEODANÇA “MICROREOGRAFIA” EM CPAP - BAILARINA EM ARABESQUE DIANTE DO PRÉDIO DA UFPR NO CENTRO DA CIDADE.....	166
Figura 40 IMAGENS DO VIDEODANÇA "PORÃO" EXIBIDAS EM CPAP.....	166

LISTA DE SIGLAS

CCTG – Centro Cultural Teatro Guaíra

BTG – Balé Teatro Guaíra

EDTG – Escola de Danças do Teatro Guaíra

G2 – Guaíra 2 (Companhia de Dança)

FAP – Faculdade de Artes do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 COMO CHEGUEI AO OBJETO?.....	16
1.2“O ANO DA REVOLUÇÃO”.....	19
2 GALGANDO CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	24
2.1 OS PROBLEMAS DE UMA SOCIOLOGIA DA ARTE.....	24
2.2 POR UMA SOCIOLOGIA DA DANÇA EM MEIO AOS ESTUDOS CULTURAIS.....	28
2.3 REFERENCIAS TEÓRICOS DE GÊNERO PARA PENSAR A DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	31
2.3.1 <i>Questões históricas no desenvolvimento da dança que afetam as representações de gênero produzidas em cena.....</i>	<i>41</i>
3 METODOLOGIA EM CAMPO: OS CAMINHOS TRILHADOS.....	52
3.1 AS ENTREVISTAS.....	52
3.2 A OBSERVAÇÃO EM CAMPO – AULAS DE BALÉ E DE DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	55
3.3 ENSAIOS.....	61
4 AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS EM 2011.....	63
4.1 AS TRANSFORMAÇÕES ESTRUTURAIS: MUDANÇAS ADMINISTRATIVAS PROMOVIDAS NA GESTÃO DE ANDREA SÉRIO JUNTO AO BTG.....	63
4.2 AS TRANSFORMAÇÕES NO TRABALHO ARTÍSTICO: CARMEN JORGE E O PROCESSO DE RESIDÊNCIA JUNTO AO BTG.....	72
4.2.1 <i>O “Processo”.....</i>	<i>73</i>
4.2.2 <i>A pesquisa que gerou o “Drama”.....</i>	<i>82</i>
5 OS ESPETÁCULOS DE 2011 – MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS.....	85
5.1 O ESPETÁCULO “DRAMA”.....	85
5.1.1 <i>Os figurinos.....</i>	<i>86</i>
5.1.2 <i>A movimentação e as relações entre os corpos.....</i>	<i>90</i>
5.1.3 <i>Música, iluminação e cenário.....</i>	<i>107</i>
5.2 O ESPETÁCULO “CPAP”: ASPECTOS GERAIS.....	112
5.3 ASPECTOS CÊNICOS DAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM COMPARAÇÃO.....	117
6 UM EVENTO COREOGRÁFICO DE TRANSIÇÃO: ENTRE CENA, TÉCNICAS E INSTITUIÇÃO, O QUE MUDOU AFINAL?.....	122
REFERÊNCIAS.....	131
APÊNDICES.....	136
APÊNDICE A - “TREZE GESTOS” – DESCRIÇÃO COREOGRÁFICA.....	136
APÊNDICE B - “CAIXA DE CORES” – DESCRIÇÃO DE ASPECTOS GERAIS DA COREOGRAFIA.....	138
APÊNDICE C - “DRAMA” – DESCRIÇÃO DA OBRA, CENA POR CENA.....	139
<i>Cena 1 – Apresentação indivíduo-coletivo.....</i>	<i>140</i>
<i>Solo 1 – Ian Mickiewk.....</i>	<i>141</i>
<i>Cena 3 – show de rock ou passos com buquês.....</i>	<i>143</i>
<i>Solo 2 – Brunella.....</i>	<i>143</i>
<i>Cena 5 - Quatro solos em simultâneo.....</i>	<i>145</i>
<i>Cena 6 – fila caminhante ou interlúdio.....</i>	<i>147</i>
<i>Cena 7 – “O beijo”.....</i>	<i>147</i>
<i>Solo 7 - Karin.....</i>	<i>148</i>
<i>Solo 8 – Ane.....</i>	<i>150</i>
<i>Cena 10 – O que fazer com as flores que nos unem?.....</i>	<i>153</i>
<i>Solo 9 – Airton.....</i>	<i>157</i>
<i>Cena 11 – última cena.....</i>	<i>158</i>
APÊNDICE D - CPAP – COREOGRAFIA PARA AMBIENTES PREPARADOS (DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA OBRA COM BASE NO PROGRAMA E NAS CRÍTICAS).....	159
ANEXOS.....	171

ANEXO A - CRÍTICAS ESPECIALIZADAS.....	171
ANEXO B - CRÍTICA À OBRA COREOGRAFIAS PARA AMBIENTES PREPARADOS.....	176
ANEXO C - CRÍTICA SOBRE AS OBRAS DE 2011 DO BTG (SEM TÍTULO NO ORIGINAL).....	178
ANEXO D - CRÍTICA DA OBRA COREOGRAFIAS PARA AMBIENTES PREPARADOS SOB O PONTO DE VISTA DE SUA INTERFACE COM A ARQUITETURA DO TEATRO GUAÍRA.....	179
ANEXO E – BALÉ GUAÍRA – NOVEMBRO DE 2011.....	181
ANEXO F - PROGRAMA DO ESPETÁCULO DRAMA.....	190

1 INTRODUÇÃO

Ah... 2011, o “ano da revolução”!? É assim que muitxs¹ dos integrantes da companhia de dança Balé Teatro Guaíra de Curitiba se referem ao ano de 2011. Um ano em que muitas de suas certezas foram colocadas em xeque, e em que muitos dos entendimentos sobre dança, arte ou mesmo alguns significados sobre corpo foram problematizados e talvez completamente subvertidos. Se até aquele momento dançar era talvez algo muito claro, tranquilo ou consolidado para xs integrantes desta companhia de dança – muitxs dos quais se dedicaram desde os mais tenros anos a construir em seus corpos e subjetividades esses conceitos e entendimentos – a partir de uma série de eventos que tiveram início em 2011 suas consciências ficaram no mínimo inquietas diante destes agora “novos” assuntos. Este é o tema desta dissertação. Mas antes de começar, gostaria de fazer uma pequena digressão em nosso imaginário sobre a dança.

Para quem cresce aprendendo sobre passos e nomes de balés (como foi também o meu caso), o entendimento sobre o que vem a ser dança é muitas vezes construído com base em referências bastante românticas e tradicionais. A roupinha de balé é rosa ou branca, as saínhas são de tule e os sapatos de cetim, os passos são de tal dificuldade e delicadeza que por vezes é difícil acreditar que as bailarinas sejam de verdade. No entanto, à medida que se cresce e que se vai descobrindo um enorme mundo de possibilidades que o corpo encontra no universo quase infinito de arte, muitas dessas ideias acabam sendo desconstruídas em nome de outras densidades e tramas igualmente intrigantes que se amarram num corpo em constante movimento.

Entretanto, muito desse imaginário mais tradicional associado à dança tende a permanecer – devido à forte influência que o balé clássico tem nas nossas sociedades ocidentais – mesmo que de modo inconsciente, em nós. E para quem se dedica a pensar as questões de gênero e sexualidade nas sociedades contemporâneas, os aspectos generificados dessa construção de imaginário sobre a dança aparecem como um primeiro problema a ser enfrentado.

1 Utilizarei ao longo deste trabalho o “x” como um artigo neutro para (in)definição dos gêneros dxs sujeitxs mencionadxs. Esta estratégia evidencia uma preocupação pessoal e política de manter esta possibilidade discursiva em aberto, não incluindo xs sujeitxs em apenas um dos gêneros (masculino/feminino) e contrariando a lógica, reconhecidamente sexista, presente nas normas de nossa gramática de generalizar pelo masculino. Quando não for possível fazer uso da generalização neutra, ou for necessário especificar o gênero dxs sujeitxs, então utilizaremos as duas concordâncias especificando “o/a”.

A dança compartilha com o gênero seu objeto central e principal, o corpo, e ao colocá-lo em primeiro plano nos permite observar – seja como espectadores, seja como praticantes – aspectos tecnológicos muito refinados da construção destes. Numa atividade como a dança, aspectos gerais e específicos da elaboração dos gêneros ficam expostos às/aos participantes, e se tornam elementos extremamente interessantes à observação sociológica.

Uma bailarina, ou um bailarino, um casal ou um duo, um trio ou um grande grupo em movimento são capazes de suscitar relações em cena, sugerindo situações e interações e proporcionando experiências que são vivenciadas corporalmente pelxs artistas, mas também pelxs espectadorxs. As relações explícitas entre os corpos que interagem através do movimento produzem imagens, evocam sentidos e indicam modos de ação destes e daqueles corpos, construindo discursos passíveis de serem apropriados pelxs agentes envolvidos neste sistema de comunicação.

Para a Sociologia, pensar o corpo como mediação das relações simbólicas é extremamente importante. Em termos quotidianos, o corpo é o meio através do qual vivemos e interagimos socialmente. É através dele que apreendemos os hábitos de determinada cultura e através dele que passamos a pertencer ou não a determinados grupos. As marcas que carregamos em nossa subjetividade se criam e permanecem em nós pela experiência sensório-motora e psíquica que desenvolvemos corporalmente ao longo de nossa história. Por outro lado, as imagens com as quais convivemos quotidianamente e o bombardeio de informações que estamos acostumados a receber a todo instante em nossas sociedades, também tomam como referencial as figuras corporais.

As Ciências Sociais, assim como outros campos do conhecimento, têm se dedicado há bastante tempo a explorar os aspectos do corpo na vida em sociedade. Diversos autores, como Marcel Mauss, Pierre Bourdieu, André Le Breton, Michel Foucault, Merleau Pontí, dentre outxs tantxs, adotaram o tema como central em seu entendimento social e filosófico do mundo. Entretanto, pensar o corpo como um elemento central na dança é compreendê-lo também como o meio privilegiado desta produção cultural, inserido num processo contínuo de produção e reprodução simbólica.

Entende-se por dança cênica toda a dança que é feita com o objetivo de ser apresentada em público com fins prioritariamente estéticos. Mas, no caso desta pesquisa, falamos de uma dança cênica ainda mais específica, pautada por certos princípios técnicos, historicamente localizados, e realizada profissionalmente por corpos treinados e tutelados por instituições de arte específicas. Nesse sentido o aspecto tecnológico da produção dos corpos e

consequentemente dos gêneros que se explicitam em cena encontram-se balizados ainda por outras dimensões políticas que influenciam esta forma de arte.

O objeto central de minha atenção neste estudo de caso, o Balé Guaíra, é uma instituição artística sediada na cidade de Curitiba, e que contribui com a história da dança desta cidade há mais de 45 anos. Foi idealizado com base num projeto de estado (e de governo) que almejava conferir ao Paraná prestígio e referência no âmbito das artes – e em especial da dança – no país, sendo capaz de impactar o cenário nacional e de rivalizar com as produções culturais dos demais estados. Se considerarmos que o corpo na dança é tanto meio de expressão estética, quanto reflexo de um pensamento-filosofia inserido num espaço-tempo específico, a dança produzida nesta instituição nos dá a conhecer o jogo de representações e significados de uma determinada realidade biopolítica e de seu contexto sociocultural. Sendo assim, torna-se relativamente fácil prever que determinadas concepções artísticas – historicamente fundadas em padrões clássicos e tradicionais de uma determinada época e sociedade – tenham influenciado a construção identitária deste corpo artístico.

Assim, observar esta instituição, e em especial, um processo de transformação que buscou alterar sua tradicional identidade, que mesmo após algumas mudanças ao longo do tempo já se encontrava consolidada no nosso cenário artístico local e nacional, se tornou mais do que um desafio sociológico, mas também um exercício de reflexão histórica e de crítica estética. Passo a explicar o tema para o qual nossa atenção foi voltada e como se delineou a pesquisa nesse sentido, a fim de melhor esclarecer estas questões.

O processo de transformação ocorrido na companhia de dança Balé Guaíra, durante o ano de 2011, foi um período marcado por mudanças administrativas e artísticas na instituição – fruto também de uma mudança de governo² – provocadas pela necessidade de revitalizar o grupo possibilitando-lhe novas estratégias de sobrevivência em meio a um campo profissional em constante aprimoramento. Estas transformações incluíram uma reorganização administrativa – passando pela reavaliação de sua proposta artística e política e pela renovação do quadro de funcionárixs/bailarinxs – e se expressou publicamente (de modo ainda mais evidente) nas suas duas novas produções artísticas, realizadas nesse ano. A partir desse fato, as minhas principais preocupações metodológicas foram: perceber como uma transformação deste tipo afetou os modos através dos quais estes corpos organizam sua dança e como as representações de gênero produzidas em cena se configuraram a partir disso, em comparação com um modelo anterior.

2 A saída do governador Roberto Requião de Mello e Silva (2003-2010), do PMDB, deu lugar a Carlos Alberto Richa, mais conhecido como Beto Richa do PSDB, que permaneceu de 2011 a 2018.

Para facilitar a abordagem teórica deste objeto considereirei três aspectos centrais como relevantes à observação sociológica da dança neste estudo de caso: a cena, as técnicas e a instituição. Cheguei a estes aspectos mais significativos no que diz respeito ao modo como cada um deles foi afetado e modificado pelas novas configurações adotadas durante o processo. Passo a justificar brevemente como cada um deles se implica metodologicamente neste estudo.

O primeiro, a cena, diz respeito ao que é apresentado ao público, fornecendo-lhes os instrumentos necessários para criar uma imagem sobre a dança do BTG bem como os referenciais estético adotados pela companhia. Este aspecto é enfocado metodologicamente aqui, através da análise dos vídeos dos espetáculos produzidos em 2011, pois foi através das imagens levadas ao público durante este ano que pude comparativamente analisar as consequências do processo de transição estética e investigar como essas mudanças influenciaram nas representações de gênero presentes. Nos moldes das apresentações por eles produzidas, foram considerados dois espetáculos distintos: “Coreografia para Ambientes Preparados”, e “DRAMA”, em cujas análises serão destacados alguns elementos cênicos objetivos – figurino, relação entre xs bailarinxs em cena, dramaturgia, luz, música e temas abordados nas obras – e analisadas suas contribuições para o processo de transformação, comparativamente.

O segundo, as técnicas, foram consideradas aqui por representarem o substrato de trabalho dxs integrantes da companhia (coreógrafxs e bailarinxs). Por outro lado também, como tentarei aqui demonstrar, as técnicas de dança que normatizam possibilidades corpóreas de expressão, são tudo menos neutras e ocultam em seus exercícios e práticas o que uma determinada sociedade ou grupo pensa e acredita com relação ao corpo, impactando direta ou indiretamente nas representações de gênero e sexualidade por eles produzidas. Durante o estudo pude perceber que as mudanças ocorridas no pensamento da companhia foram em grande parte possibilitadas pela introdução de novas técnicas de dança no seu trabalho diário, bem como pela atualização e tratamento diferenciado de técnicas antigas. Uma tentativa de abordagem da técnica pretende aqui, mais do que se prender em questões teóricas para a dança, encontrar respaldo no desenvolvimento histórico da dança cênica, considerando sempre sua relação com os aspectos generificados deste tipo de trabalho envolvendo o corpo e suas representações.

Por fim, embora não menos importante, o aspecto institucional deste objeto demonstrou ser extremamente importante para compreensão do evento aqui tratado, sobretudo no que diz respeito aos desdobramentos deste episódio. Por se tratar de uma companhia

estatal– com atribuições específicas enquanto equipamento de cultura e com determinadas responsabilidades diante de uma sociedade que contribui financeiramente para a sua existência– a sua dimensão político-institucional trouxe-nos questões importantes a tratar.

Considero aqui relevante destacar: o papel pedagógico conferido ao Balé Guaíra, enquanto uma instituição artística “formadora de plateia” – função que lhe foi recorrentemente atribuída ao longo de toda a pesquisa em campo – e que a coloca num lugar de preservação da história e de conservação de patrimônio cultural paranaense de dança. Este aspecto, se por um lado lhe confere certa autoridade dentro de um campo onde a disputa pelo reconhecimento de discursos (e, portanto, de poderes) é grande, por outro lado, a coloca num espaço conflituoso diante da relação contraditória de ser uma instituição de arte (e, portanto, um polo de produção de questões e de problematizações sobre o mundo), tutelada pelo estado que tem por intuito a manutenção da ordem e da tradição. A partir deste recorte abre-se uma larga gama de questões que trago aqui para pensar e, sobretudo, para problematizar os aspectos que envolvem os gêneros e suas representações na dança ao longo do processo histórico de transição estética no campo.

Enquanto aspectos metodológicos, apresentarei aqui uma revisão bibliográfica, que visa reconstruir os caminhos galgados durante a pesquisa. Iniciando pela Sociologia da Arte, e partindo em busca de uma Sociologia da Dança, encontrando por fim nos Estudos Culturais um referencial interdisciplinar mais eficiente para o tratamento da arte e da cultura como sociedade. Apresentarei ainda os referenciais dos Estudos de Gênero, que foram fundamentais para problematizar o enfoque nas representações de gênero aqui tratadas, e dentro dos quais exploro as possibilidades teóricas de compreensão do gênero enquanto artifício performativo.

1.1 COMO CHEGUEI AO OBJETO?

A preocupação em estudar um evento coreográfico como este, adveio da minha própria relação com a dança. Bailarina desde pequena, e profissional desde 2006, tenho observado com atenção o desenvolvimento da dança na cidade de Curitiba inserido no contexto brasileiro. Mas foi a partir da minha aproximação com o campo dos Estudos de Gênero, que começou em 2009 quando realizava a minha monografia de graduação³(sob orientação da Profa. Dra.: Miriam Adelman), que começou a crescer também o interesse por compreender

3 Este trabalho de conclusão denomina-se “A Fada Madrinha do Séc. XXI: análise sociológica dos discursos e das performances de vendedores gays em lojas de roupa em shopping de Curitiba” (UFPR/2012).

como as estruturas de poder que marcam as relações de gênero afetavam a dança (fosse enquanto produção artística ou enquanto atividade de formação corporal).

Nesse sentido, parti inicialmente de algumas ideias presentes no senso comum acerca da dança – como as de este ser um espaço majoritariamente feminino, ou de ser uma área marcada pela presença de muitos homossexuais – considerando que estas (dentre outras) premissões, são com frequência ouvidas e reproduzidas também dentro do campo da dança. E embora um contato mais profundo com o campo – devido a minha relação profissional – me mostre que estas são apenas impressões superficiais, dada a amplitude e diversidade que a realidade geralmente acolhe, quando penso nas imagens que costumamos flagrar em cena, sempre houve contradições que me intrigavam.

Se em trabalhos mais experimentais, envolvendo pesquisa de linguagem em dança hoje, é comum vermos problematizações que envolvem o corpo em suas mais amplas dimensões (técnicas corporais diversas, possibilidades de movimento ou não movimento, idades diversas, aptidões e corpos diversos), inclusive onde os gêneros e sexualidades aparecem (cada vez mais) como tema recorrente, já quando assisto aos trabalhos de grandes companhias – como o próprio Balé Guaíra – sinto e constato que as normativas de corpo, gênero e sexualidade imperam como algo extremamente marcante no modo de dançar. Inicialmente percebe-se que os padrões de corpos são bastante limitados: corpos magros, atléticos, flexíveis, muito virtuosos, e mesmo não sendo uma regra absoluta, em sua maioria brancos. Os “papeis” masculinos e femininos também costumam ser apresentados de maneira estereotipada e consensual na maior parte das cenas – homens de calças, mulheres de vestido/saia; casais heterossexuais que dançam a maior parte do tempo em funções de contraposição (força/leveza, ativo/passivo), corpos que se opõem em funções complementares de acordo com sua configuração sexual – atribuindo com isso os significados mais tradicionais e costumeiros ao que se possa realizar como passível de ser uma dança masculina ou feminina.

Quero com isto dizer que as imagens produzidas em cena por essas companhias – que são geralmente as mais evidentes no cenário comercial e que costumam atingir um contingente maior de público – acabam sendo geralmente reproduções de um modo de organizar as tecnologias de gênero (no sentido atribuído por Teresa de Lauretis), reforçando o que se pode considerar como representações tradicionais ou hegemônicas no nosso imaginário social.

Entretanto, como bailarina e como espectadora de dança sempre circulei por diversos e diferentes espaços, onde posso perceber que – não muito diferente de outros campos do

conhecimento – um abismo separa o que se vê e o que se discute em espaços acadêmicos, e o que se pode ver e perceber em espaços de grande visibilidade e popularidade como a televisão, festivais ou em teatros oficiais.

Assim, observando o que tem sido produzido no contexto da dança contemporânea local desde 2000, seria possível perceber Curitiba como um espaço relativamente frutífero para os debates que envolvem o corpo em cena, sobretudo no que concerne à dança contemporânea, à performance e às artes cênicas mais voltadas para a pesquisa de vanguarda⁴. Num contexto local, onde pipocam inúmerxs coletivos e artistas da experimentação – normalmente ligadxs à Faculdade de Artes do Paraná⁵ –, a dança contemporânea de pesquisa, normalmente mais envolvida com problemas contemporâneos e mais preocupada com a função provocativa da arte, do que propriamente em agradar um determinado público, tem nos dado exemplos avançados de problematização do corpo através do movimento. No entanto, em espaços convencionais – como grandes teatros, escolas e academias de dança – de um modo geral, continuam a prevalecer os entendimentos mais tradicionais e hegemônicos acerca do corpo, da dança e, conseqüentemente dos gêneros e sexualidades.

Dentro deste panorama, o Balé Teatro Guaíra, que, em sendo a primeira e mais conhecida companhia dentro do estado, bem como a única companhia pública da cidade, tornou-se certamente um elemento de interesse à investigação. Mas foi principalmente após ter assistido aos espetáculos da companhia em 2011 – onde pude perceber algumas mudanças significativas de linguagem, considerando o que estávamos acostumados a apreciar até então – que minha intenção se consolidou.

Nos meios de dança contemporânea onde o pensamento de vanguarda prevalece, a imagem que o Balé Guaíra tinha até esse momento (2011) – e que em parte ainda preserva hoje– era/é a de uma instituição com uma histórica contribuição para a dança local, mas ao mesmo tempo enrijecida pelas estruturas da burocracia estatal, e que por isso também havia perdido ao longo dos anos (de abandono e sucateamento no próprio sistema público de cultura) o frescor típico das artes. Nas palavras da diretora que assume a dianteira da companhia em 2011, com o propósito de realizar a transformação que aqui abordamos, “(...)

4 Ricardo Marinelli, Giórgia Conceição, Gabriel Machado, Tamíris Spinelli, Leonarda Gluck, Mariana Zimmermann, Ângelo Luz, Maité Schneider, são alguns/algumas dxs artistas de Curitiba que têm desenvolvido trabalhos envolvendo a temática do gênero e/ou a perspectiva queer em suas criações.

5 Mais recentemente transformada em Unespar – Campus de Curitiba II Faculdade de Artes do Paraná – tem sido um celeiro de pesquisadorxs, que em várias linguagens das artes cênicas e performáticas têm se dedicado a desenvolver artisticamente temáticas e propostas contemporâneas. A presença de alguns/as professorxs mais envolvidos com as discussões de gênero e sexualidade como, Guaraci Martins (Artes Cênicas) e mais recentemente com a entrada do professor Joubert Arrais (Dança), estes temas têm ganhado maior espaço e tratamento crítico dentro da instituição.

havia até um certo ar pejorativo sobre a companhia no mundo da dança, né, aquele modo meio naftalina de dançar, aquele jeito, sabe, havia aquele sentimento de uma coisa já meio ultrapassada e etecetera (...)” (SÉRIO, transcrição, p. 14, grifos meus). No entanto, em 2011, ao observar as obras apresentadas pela companhia, ficou evidente para um olhar mais atento que uma nova proposta de dança estava sendo colocada em prática naquela instituição. No palco e mesmo transbordando para fora das paredes do teatro podia-se ver que algo estava em transformação. Uma pergunta me ficava constantemente na cabeça, o que havia acontecido?

1.2“O ANO DA REVOLUÇÃO”

No ano de 2011, segundo noticiou a principal imprensa local, a mais tradicional companhia da cidade passava por sérias e profundas transformações. A ideia partira da nova cúpula da instituição recém-empossada no Centro Cultural Teatro Guaíra, Mônica Rischbieter⁶ (Diretora-presidente) e Mara Moron (Diretora artística), e que haviam convidado para realizar seus intuitos a professora e pesquisadora Andréa Sério⁷, assumindo a direção artística da companhia. A mudança tinha como objetivos: (re)inserir o Balé Guaíra no contexto da dança contemporânea nacional; abrir as portas da instituição para um novo momento artístico e político, reaproximando a companhia do público.

Desde o meio do ano de 2011, algumas apresentações pequenas, voltadas para o público das escolas estaduais, já começava a dar pequenas amostras do que estava acontecendo na instituição. Eram apresentações curtas, com balés do repertório da companhia intercalados com pequenas amostras improvisadas do uso do software ISADORA⁸ ao vivo no palco, dirigidas pela coreógrafa, então residente, Carmen Jorge⁹. As apresentações contavam

6 Mônica é diretora de cinema e produtora cultural. Já havia sido diretora do Teatro Guaíra durante a gestão de Jaime Lerner de 1999 a 2001 tendo se tornado em seguida secretária de Cultura do Paraná de 2001 a 2003.

7 Andreia Sério é graduada em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1990), e em Fisioterapia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1995) e tem mestrado (2004) e doutorado (2012) em Comportamento Motor pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é professora adjunta e pesquisadora da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR - Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná. Tem experiência na área de Artes e Fisioterapia com ênfase em Neurociências, atuando principalmente nos seguintes temas: Dança, Deficiência físico-motora e Comportamento Motor. Dirigiu a Limites Companhia de Dança até 2011, onde trabalhava com corpos com e sem deficiências na dança contemporânea. (fontes: lattes e wikidança).

8 O software é um programa que permite a manipulação de imagens em tempo real, foi utilizado como material de criação na obra Coreografia Para Ambientes Preparados.

9 Carmen Jorge é bailarina, pesquisadora, produtora cultural, diretora e coreógrafa. Trabalhou como diretora de movimento em mais de 50 montagens teatrais na cena curitibana. Natural de Marília/SP, vive e trabalha em Curitiba há mais de 20 anos. É licenciada em Dança pela PUC – Pontifícia Universidade Católica do Paraná / Teatro Guaíra – naquele que é hoje o curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR) –e especialista em Estudos Contemporâneos em Dança nas Faculdades UFBA / Angel Vianna (RJ). Em 2002 fundou sua companhia de dança que depois veio a ser conhecida como PIP Pesquisa

em seguida com um bate-papo mediado pela professora e pesquisadora Cristiane Wosniak¹⁰, que dialogava sobre as diferenças estéticas entre as obras assistidas no contexto da companhia e seus desdobramentos.

Em novembro de 2011, em plena Virada Cultural, tivemos a primeira mostra oficial do que se estava produzindo ali. Após um primeiro semestre sem nenhuma programação mais efetiva, a companhia apresentou “Coreografia Para Ambientes Preparados”, uma intervenção urbana realizada nas imediações do Teatro Guaíra, que partia da proposta de investigação do próprio Teatro enquanto estrutura arquitetônica central no contexto curitibano, e que se utilizava de uma estrutura de criação em tempo real com uso de tecnologias de filmagem e projeção. Por se encontrar inserida no contexto mais amplo da Virada – um evento cultural de grandes proporções, que movimenta toda a cidade ao longo de 24 horas seguidas –, foi um trabalho que obteve rápido sucesso entre o público, agradando também a direção do CCTG.

Em Dezembro de 2011, quando tradicionalmente a companhia se apresenta em temporada mais longa no palco do Teatro Guaíra, estreou – num heterodoxo programa homônimo – a coreografia denominada “Drama”, assinada também por Carmem Jorge em colaboração com xs bailarinxs do BTG. Esta obra já não foi tão bem recebida pelo público tradicional da instituição, e, como eu sabia devido aos boatos do meio artístico, o “processo de pesquisa” que levou à construção da coreografia também colocara em crise várixs dxs bailarinxs (alguns dxs quais chegaram até a pedir demissão durante a montagem). No entanto, as poucas críticas especializadas publicadas sobre a obra disseram a coisa mais interessante a se constatar: era um espetáculo potencialmente de “transição”, e que por isso demonstrava exatamente a atual situação do grupo. “Risco”, “experimentação”, “reinvenção”, “re-existência”, foram algumas das palavras utilizadas pelas especialistas para qualificar o momento. Nas palavras da crítica de dança, Sandra Meyer:

(...) o BTG tem se movido em direção a novas experiências e a perspectivas contemporâneas num programa cultural e pedagógico mais amplo (...). Momentos preciosos e potentes na especificidade da movimentação dos corpos e na plasticidade do espaço criado apontam para uma obra de transição, em que o elenco do BTG se permite tocar e ser tocado por sutis intensidades, reorientando-se para outras possibilidades de re-existência.” (MEYER, 2011, grifos meus).

em Dança, apresentando seus trabalhos pelo Brasil, em Nova Iorque (EUA) e Itália. Em 2008 passou a pesquisar o uso do software ISADORA, a prática da Telemática e estudos para videodança, numa atitude pioneira na cidade. Foi contemplada com a “Bolsa Residência em Artes Cênicas” pela Funarte, e em 2010 passou quase um ano aprofundando sua pesquisa na técnica de Klein, em Nova Iorque/EUA.

- 10 Cristiane Wosniak é doutora em Comunicação e Linguagem, professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. É coreógrafa residente na Têssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná e coordenadora Acadêmica da Unidade de Dança da Universidade Federal do Paraná. Tem realizado pesquisas no campo da comunicação com interfaces entre dança e tecnologia, cinema e semiótica.

Entretanto, uma percepção mais otimista em relação ao espetáculo, que era compartilhada por algumas pessoas do campo da dança, não parece ter ido muito além da crítica especializada do campo. A visão de grande parte dos espectadores que estavam acostumados com os moldes mais tradicionais da companhia – e que tiveram nesse ano apenas pequenas amostras dessa antiga versão, apresentadas nas duas coreografias curtas (do repertório da companhia) no primeiro ato do programa – não foi muito simpática a esta nova fase mais experimental. Além dos diversos comentários que escutei de algumas pessoas ligadas à dança, soube também que alguns e-mails foram enviados à Diretora-presidente do CCTG com reclamações expressas em relação à coreografia “Drama”. A diminuição progressiva na venda de ingressos ao longo dos cinco dias de apresentação deixou apreensiva a diretoria financeira (que havia investido muito do seu orçamento na execução da obra), e a saída sorrateira de muitos espectadores ainda durante a apresentação também preocupou a instituição. Era o outro lado do risco, que no âmbito político- institucional não soava tão positivo quanto para a crítica de arte.

Assim se justificam alguns dos critérios que me levaram a optar por esta companhia e por estes espetáculos em especial para tratar de algumas questões relativas à dança inserida num contexto social específico: a escolha de uma companhia estatal importante e com estrutura para alcançar grandes públicos; a presença de obras que rompem com a estética que a instituição costuma apresentar na maioria dos casos e que apresenta propostas cênicas fora do comum; o impacto e a repercussão dessas obras como efeitos controversos típicos de um processo de transição.

Evidentemente eles partem de algumas preocupações políticas minhas. Não apenas pela importância histórica ou simbólica desta companhia para o Paraná (inserido no contexto de desenvolvimento da dança no Brasil), mas também pelo investimento público que este tipo de equipamento de cultura recebe/recebia¹¹, e o contingente de pessoas que esta

¹¹ Em 2009, segundo dados da direção administrativa do Centro Cultural Teatro Guaíra divulgados pela Gazeta do Povo, as três estruturas de dança vinculadas ao Centro – Balé Guaíra, G2 e Escola de Dança – recebiam juntas, na época, R\$4,5 milhões de investimento público, restando um verba de R\$75 mil para ser distribuída aos demais grupos e artistas da dança em todo o estado (MARTINS, 2010). Esta realidade de distribuição tão desigual foi se transformando ao longo dos anos seguintes, devido às sucessivas reduções orçamentárias que a companhia foi sofrendo. Em palestra proferida na UFPR (PET-História, 13 de novembro de 2013), a atual diretora artística da companhia afirmou que o investimento no ano de 2013 para os quatro corpos artísticos abrigados no CCTG – Orquestra Sinfônica do Paraná, G2, Balé Guaíra e Escola de Dança – teria sido de 1 milhão apenas. Durante a realização deste trabalho, averiguamos que ao longo dos últimos anos, o verba de investimento estatal na companhia foi diminuindo em relação aos anos anteriores, passando esta atualmente a depender recorrentemente do uso de leis de incentivo e de parcerias público-privadas (como o Projeto “O Boticário na Dança”), para garantir suas produções e circulações. O CCTG, no entanto, conta com outras fontes de renda para além do investimento público, como patrocínios específicos e a locação do espaço para shows e eventos.

estrutura/instituição de arte tem o poder de atingir¹² como formadora de opiniões sobre corpos, artes e danças. Tais elementos, que evidenciam uma relação intensa entre esta instituição e a sociedade onde se insere, fazem com suas produções estejam mais expostas ao debate. Em segundo plano, o fato de o impacto do processo que ocorreu em 2011 no BTG nunca ter sido explorado mais a fundo – em nenhuma dimensão – por ninguém da cidade parece-me representar uma lacuna na história da dança de Curitiba.

E, por fim, cabe esclarecer que embora as questões de gênero não tenham sido um tema explicitamente tratado por nenhuma das obras apresentadas ao longo desse ano, as evidências de que um processo de transformação (estético e político) como este proporcionou mudanças nas representações de gênero apresentadas por esta companhia devem ser exploradas e melhor explicadas por quem se atenta para essas relações.

Desse modo, e a partir da questão central que nos colocamos aqui como motor deste trabalho – compreender como se deu o processo de transformação ocorrido em 2011 no Balé Teatro Guaíra – elencamos como objetivos específicos:

- indagar se as mudanças conceituais no processo criativo de 2011 afetaram as representações culturais de feminilidades e masculinidades levadas à cena, pelo modo como se relacionam com o corpo que dança;
- compreender como a formação técnica dos corpos limitou e/ou possibilitou a exploração de novas performatividades de gênero quando, enquanto fluxos e interseccionalidades, foram as subjetividades dxs bailarinxs tratadas como material para a dança.

Tentarei aproveitar a oportunidade para inserir questões específicas que me parecem relevantes no que diz respeito às representações de gênero, mas também para levantar as questões estéticas sobre a dança contemporânea no contexto local.

Uma vez que as questões que interessaram investigar dizem respeito a um processo de mudança no âmbito das representações culturais – dentro de uma instituição de arte e cultura que funciona como “vitrine” para determinados modos de pensar e organizar entendimentos sobre o corpo – a preocupação em compreender como se deu este processo

12 O CCTG com cerca de 17mil m² de espaço construído situado no centro de Curitiba conta com três auditórios no local: o Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto (Guairão) com 2100 lugares, o Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha) com capacidade para 500 pessoas sentadas e o mini auditório - Glauro Flores de Sá Brito para 100 pessoas. Além destes o Teatro José Maria Santos com 200 lugares, desde 1998, também serve de palco para as apresentações artísticas do Guaíra. A Escola de Danças do CCTG conta hoje com cerca de 300 alunos e é uma referência na formação de balé para estado e região sul. Mapear com mais exatidão quantas pessoas assistem anualmente às apresentações do Balé Guaíra foi uma das tarefas deste trabalho, estimamos com base nos dados fornecidos pela direção uma média de 15 mil pessoas por ano assistindo aos espetáculos da companhia, considerando todas as cidades onde esta se apresentou

deve interessar à Sociologia pelo modo como esta ciência tende a perceber as mudanças na arte como parte integrante dos processos de mudança que ocorrem na sociedade.

2 GALGANDO CAMINHOS METODOLÓGICOS

Em busca de delinear um caminho metodológico que auxiliasse no processo de investigação deste objeto, fui ao encontro inicialmente à Sociologia da Arte. Neste capítulo apresento algumas questões teóricas que envolvem o estudo das artes na perspectiva sociológica e tento apontar as necessidades específicas de uma sociologia da dança. No momento seguinte descrevo os processos percorridos durante a investigação do objeto pesquisado, esclarecendo as saídas encontradas frente aos problemas de campo.

2.1 OS PROBLEMAS DE UMA SOCIOLOGIA DA ARTE

O fato de “obra de arte representar um desafio lançado à nossa compreensão, porque escapa indefinidamente a toda explicação e opõe uma resistência sempre insuperável a quem pretender traduzi-la na identidade do conceito, foi para mim precisamente o ponto de partida de minha teoria hermenêutica.” (Gadamer 1991, p.17).

Não discutirei esse postulado (aliás, ele permite discussão?). Perguntarei apenas por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber; de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, sua transcendência. (BOURDIEU, 1992, p. 12.)

No campo da Sociologia, a arte sempre foi um dos grandes temas que interessou aos pesquisadores. Desde a sua fundação enquanto disciplina, ainda no século XIX, a investigação dos fenômenos sociais mais diversos implicava na produção de explicações científicas e objetivas, para os fatos mais complexos da produção humana.

Nesse sentido, a arte enquanto fenômeno de representação simbólica da cultura foi um campo que sempre gerou muitos debates. Segundo Canclini (1979), a história da Sociologia da Arte tem um enredo bastante conturbado e cheio de obstáculos. As principais dificuldades para estabelecer uma metodologia de análise para as artes dentro do campo ocorreram, segundo o autor, devido a três problemas preliminares: a) o caráter humanístico tradicional dos estudos artísticos produzidos até então; b) a própria complexidade do fenômeno artístico, e por fim c) as limitações metodológicas da sociologia para o tratamento da arte enquanto objeto sociológico (CANCLINI, 1979, p.34).

O primeiro problema deve-se ao fato de a arte ter sido tratada durante muito tempo como uma questão “essencial” do espírito humano. Numa visão idealizada e romântica, o trabalho de produção da obra era vista como fruto da “inspiração” do espírito nobre e iluminado do artista. Nessa lógica, as representações subjetivas sobre um mundo que era poeticamente apreendido por este ser especial, só poderiam ter validade universal. Esse entendimento, que está por trás de uma separação hierárquica entre arte e cultura, ou entre “alta cultura” e “baixa cultura” ou ainda no jargão da Escola de Frankfurt, entre “cultura erudita” e “cultura de massas”, só poderia causar prejuízos a qualquer tipo de tentativa de apreensão mais objetiva sobre os fenômenos artísticos. Esta concepção idealizada do artista, como um ser superdotado de sensibilidade e genialidade, só vem a cair com os auspícios do modernismo, na virada do século XIX para o XX, o que inaugura a possibilidade de crítica e reflexão acerca das propostas artísticas de modo mais interativo.

O segundo problema, envolvendo a complexidade do fenômeno artístico é muito bem explorado por Natalie Heinich – discípula de Bourdieu – em seu trabalho “Sociologia da Arte” (2004). Para a autora, não cabe à sociologia tentar substituir ou pleitear legitimidade junto às teorias estéticas numa discussão específica sobre a validade (qualidade) das obras, nem tão pouco concorrer com a história ou a crítica de arte, agregando análises meramente descritivas sobre os artistas ou interpretativas de suas realizações, mas tentar compreender de modo abrangente a representação e suas estruturas de coerência numa esfera social de inter-relações. Segundo Heinich, uma vez trazida para o mesmo plano do real, a representação também se configura como dimensão da realidade vivida, e passa nesse sentido a se configurar como objeto passível de análise por meio da sociologia:

Entretanto, desde o momento em que o papel do sociólogo não é mais o de argumentar as controvérsias – opondo um valor ao outro e o real às representações – mas de analisar, é preciso que ele aceite limitar seu espaço de competência, não se permitindo qualquer posição normativa, qualquer julgamento de valor. Essa suspensão do julgamento constitui uma ruptura bastante radical com uma concepção hoje muito difundida na sociologia, que encontrou um terreno de qualidade na sociologia da arte. (HEINICH, 2004, p.154).

Nesse sentido, embora o conhecimento estético possa servir de instrumental ao pesquisador que se debruça em estudo sobre obras de arte, o seu viés nunca será o de um crítico

– contribuindo para a validade (ou não) de determinada produção – e sim o de um cientista, considerando estas produções como expressões e reflexos de uma sociedade na qual estas se encontram inseridas e participando ativamente.

A terceira dificuldade, e talvez a mais séria, que diz respeito às questões metodológicas do tratamento das artes por meio do arsenal teórico da sociologia, também seriam segundo Heinich passíveis de serem resolvidas dentro dos limites da própria disciplina.

Dentro de uma breve história da Sociologia da Arte, a autora identifica três momentos distintos onde diferentes perspectivas teóricas tentaram dar conta dos problemas da produção simbólica nas sociedades humanas. A primeira, que a autora chama de Estética Sociológica – compreenderia os autores associados à tradição marxista, à Escola de Frankfurt e à produção de Pierre Garfunkel – teria se articulado na intenção de compreender a relação entre arte e sociedade. O que a teria marcado por estruturas de determinação um tanto limitadoras, já que a arte seria tomada e interpretada como reflexo da condição social de onde provém, e lida sempre a partir da relação entre estrutura e superestrutura, numa dialética típica da metodologia marxista. Uma segunda perspectiva, mais histórica teria promovido a introdução de categorias sociológicas na produção de uma história social das artes, inserindo assim a arte na sociedade. O que por outro lado teria criado possibilidades explicativas de uma em relação à outra, mas que ainda assim mantém ambas em dimensões separadas e em universos lógicos distintos.

A terceira perspectiva surge nos anos 1960, a qual a autora denominou de Sociologia de Pesquisa, e inaugura uma relação mais complexa e propriamente sociológica entre arte e sociedade, capaz de tratar a arte como sociedade. Esta seria a que, segundo a autora, melhor serve de suporte a uma sociologia da arte, por expressar de modo mais coerente a própria condição da arte nos tempos atuais. Subvertidas as hierarquizações entre produtor, artista e receptor, o entendimento das obras ou produtos culturais passa a ser passível de compreensão e apreensão a partir de referenciais específicos de acordo com objetivos estipulados. Quanto à metodologia, a partir da introdução da pesquisa como uma mediação no estudo da arte como sociedade, esta passaria a ser encarada como atividade social, dotada de características próprias, e:

Enfim, aliviados do fardo de ter de produzir uma “teoria do social” a partir da “arte”, tanto quanto uma “teoria da arte” a partir do “social”, os sociólogos da arte podem consagrar-se livremente à pesquisa das regularidades que governam a multiplicação das ações, dos objetos, dos autores, das instituições, das representações compondo a existência coletiva dos fenômenos compreendidos pelo termo “arte”. (HEINICH, 2004, p. 64)

Pautada em temáticas já utilizadas anteriormente por outros autores [Roman Jacobson, Roger Bastide, Robert Escarpit (1958), Enrico Castelnuovo (1976) e Raymonde Moulin

(1986)] a autora propõe que na Sociologia da Arte dê atenção aos diferentes momentos da atividade artística: **recepção, mediação, produção e obras**. E que sobre cada um desses processos se preserve a pretensão de analisá-los sob um viés sociológico, e que seja, portanto, **comparativo, descritivo-analítico e compreensivo**.

Pautado nestes princípios metodológicos básicos para a Sociologia, foi que tentamos construir nossas estratégias de investigação. No que diz respeito ao objeto desta investigação, o Balé Guaíra numa situação de transição estética, a comparação se pauta pelos dois modelos diversos de dança, apresentados neste episódio numa organização explícita – “balés do repertório da companhia”, e “novas coreografias estreadas em 2011”, a partir das novas experiências de criação. A análise descritiva dos espetáculos e do campo (observado ao longo de 2013-2015) servirá como respaldo para análise deste objeto, embora exista um lapso de tempo considerável entre estes (o que iremos comentar em seguida). E por fim, a realização de entrevistas com xs agentes envolvidos no processo contribuindo com o caráter interpretativo que pretendemos dar a esta análise, considerando os sentidos e motivações dos atores em questão.

Nesse sentido, a nossa principal dificuldade em relação ao objeto selecionado nesta investigação, deveu-se ao seu afastamento temporal em relação ao período da pesquisa (realizada entre 2013-2015). Embora eu tenha observado as apresentações ocorridas no ano de 2011, bem como participado de algumas das atividades pedagógicas desenvolvidas pela instituição nesse período, o objeto e os objetivos específicos desta pesquisa ainda não se haviam se colocado para mim nos moldes como aqui os apresento. Desse modo, alguns aspectos apontados como fundamentais na metodologia proposta por Heinich, como é o caso da recepção da obra pelo público, também não tiveram como ser contemplados na pesquisa – a não ser a partir de dados e informações recolhidas através das entrevistas cedidas pelxs agentes.

Por outro lado, as dimensões estéticas das obras de dança, que a caracterizam como evento localizado no tempo e no espaço – reconhecidos através das coreografias – implicam em que as investigações deste tipo se pautem não apenas por descrições objetivas acerca dos elementos cênicos presentes nas obras, mas pelas sensações proporcionadas no momento do acontecimento. Diferente de um quadro, um filme, ou uma música – que podem ser fruídos pelx espectador/a em diferentes situações ainda nos moldes como o artista concebeu a criação – a obra de dança que acontece numa situação (tempo e espaço) específica, precisa ser mediada por algum tipo de tecnologia que a faça transcender o acontecimento real, o que por decorrência afeta a sua percepção original. Reconhecemos que esta estratégia pode inclusive

afetar e comprometer a interpretação das obras, devido ao tipo de mediação utilizado nos registros – como o olhar do fotógrafo ou do operador de câmera – por isso tentamos recorrer ao uso das filmagens sem edição (aquelas que mostram em tomada única o palco inteiro), de modo a tentar aproximar ao máximo a percepção do leitor com a do público no momento do espetáculo. No entanto, os vídeos e as imagens das obras aqui tratadas, e que necessariamente foram tomados como instrumentos nesta pesquisa, precisam ser considerados também como filtros de imagem acoplados à obra apresentada no seu lócus original – o palco, a rua, ou o teatro como um todo. Entretanto, a utilização deste tipo de recurso (vídeo e foto), são necessidades específicas de uma arte que não encontra respaldo metodológico suficiente numa Sociologia da Arte que tem por referências outros campos de conhecimento artístico (como a literatura, as artes visuais ou a música).

2.2 POR UMA SOCIOLOGIA DA DANÇA EM MEIO AOS ESTUDOS CULTURAIS

Embora a dança seja um campo de produção simbólica e artística que contribui ativamente na construção da cultura, ela ainda tem sido muito pouco abordada pela Sociologia, pelo menos em nosso país. No Brasil, existe apenas um livro publicado sobre Dança numa perspectiva sociológica – *As origens da modern dance: uma análise sociológica*, de José Fernando Fernandes Souza de 2005. Mais recentemente em 2013, Juliana Neves defendeu uma tese de doutorado na Sociologia denominada: *Entre o ar e o chão – sobre o metier do bailarino na cidade de São Paulo* (USP, 2010), ainda sem data para publicação como livro. Existem ainda algumas publicações interessantes no campo interdisciplinar da comunicação, como o livro de Denise Siqueira “Corpo Cultura e Comunicação – a dança contemporânea em cena” de (2006), e o livro pioneiro de Judith Hanna “Dança, sexo e Gênero: signos de identidade dominação, desafio e desejo” (1988) na Antropologia, traduzido em 1999 para o Brasil, e muito conhecido também na Dança.

Entretanto, em outros países, existem referências no que se poderia chamar de uma Sociologia da Dança, com uma lista de estudos bem maior e mais antiga. Alguns nomes como o de Helen Thomas na Inglaterra, Pierre Emmanuel Sorignet na França, ou André Lepecki nos EUA, são exemplos de como a exploração deste campo pode se tornar frutífera no campo teórico da investigação das artes. Também na área dos Estudos Culturais, podemos citar outras referências, sobretudo no que concerne ao recorte mais específico de perspectiva feminista: Jane C. Desmond em Londres, Ann Cooper Albright, Angela McRobbie, Susan

Foster e Sally Bannes nos Estados Unidos, dentre outrxs tantxs. A coletânea de artigos organizada por Jane Desmond em 1997, “Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance”, nos deu ainda hoje enormes respaldos para pensar este campo de complexidades próprias e inúmeras possibilidades teóricas para a Sociologia.

Entretanto também no Brasil, desde 2007, um campo de estudos interdisciplinar sobre a Dança na perspectiva dos Estudos de Gênero começou a se constituir a partir de pesquisas que vieram despontando na área da Educação e dos Estudos Culturais (ver SILVA, 2007; SANTOS, 2009; ANDREOLI, 2010; PONTE DE ASSIS, 2012). Devido à existência de poucos cursos de Dança no país até aos últimos 20 anos, a dança foi tratada durante muito tempo como uma subárea da Educação Física, o que fez/faz com que muitos dos trabalhos acadêmicos permaneçam nos programas de pós-graduação em Educação.

No entanto, parece que por conta de uma perspectiva mais biologizante sobre o corpo ter sido marcante nos cursos de Educação Física durante um longo período, existem muitos estudos onde diferenças entre meninos e meninas são enfocadas como problemas enfrentados pelxs professorxs em sala de aula. A aula de dança, ou o conteúdo Dança ministrado nas aulas de educação física (em vez da disciplina de artes, como acontece hoje), gerou muitos trabalhos onde a perspectiva de gênero é central. No entanto pela Educação lhe conferir um caráter mais esportivo do que artístico, a dança era encarada mais como uma prática corporal – na perspectiva de quem a utiliza como atividade física – do que como uma produção cultural com a qual nos relacionamos simbólica e esteticamente. Mais recentemente, devido às influências que autores ligados aos Estudos Culturais como Stuart Hall, e ao pós-estruturalismo como Tomás Tadeu da Silva, têm trazido para a área da Educação, as pesquisas produzidas neste contexto têm apresentado mudanças qualitativas, oferecendo boas referências para um estudo no campo da Sociologia, que também priorize a Dança como produção simbólica. A aproximação com a teoria queer, através de autoras como Guacira Lopes Louro também foi um fator importante que facilitou muito um diálogo entre estes dois campos (Sociologia e Educação), a partir do referencial dos estudos de gênero e sexualidade.

Neste âmbito, o trabalho que mais nos serviu como referência, não apenas em termos de observação e análise de obra de dança, mas no que diz respeito ao recorte analítico, foi a dissertação de mestrado da pesquisadora Marília del Ponte de Assis, defendida em 2012 na Universidade de Santa Catarina. Pautada pelo referencial dos Estudos Culturais e balizada por uma metodologia de análise de espetáculos proveniente das artes cênicas (Etnometodologia, PAVIS, 2010), Assis analisou o masculino e o feminino na dança cênica de tradição ocidental desde o surgimento do balé clássico até à cena contemporânea, culminando sua pesquisa com

a análise de uma obra de dança contemporânea brasileira. Como tivemos conhecimento do seu trabalho, já após haver iniciado esta pesquisa, muito da sua experiência – que foi sem dúvida de enorme auxílio para a nossa – foi absorvida num período relativamente tardio. Foi o caso da reconstrução histórica¹³ onde tentamos buscar referências para pensar as relações de gênero ao longo da história da dança cênica ocidental. Assim como Assis, iniciamos nossos estudos a partir do livro de Judith Hanna (um dos mais conhecidos sobre o tema), e que hoje se demonstra já desatualizado em vários sentidos. Mas foi também a partir dos estudos de Assis, e das referências utilizadas por sua orientadora em pesquisa realizada em Portugal sobre as relações de gênero na dança nas escolas, que tivemos acesso a conceitos e autorxs de extrema pertinência e atualidade para pensar este tema.

Seguindo a inspiração destes últimos trabalhos realizados no Brasil, a perspectiva metodológica adotada no estudo deste objeto proveio principalmente dos Estudos Culturais¹⁴. Assim, olhamos para a dança e a pensamos enquanto produção (e processo) cultural inserida em contextos sociais e históricos mais amplos, entendendo a cultura como um terreno de lutas simbólicas e considerando as especificidades estéticas e políticas dos movimentos artísticos (modernistas e pós-modernistas (FELSKI, 1995; HUYSEN, 1992) que influenciaram suas transformações. Entende-se, portanto a dança contemporânea, como um espaço atravessado por lutas políticas em torno das múltiplas possibilidades de representação e construção de discursos e significados que se inscrevem em corpos dançantes. Também nessa perspectiva compreendemos a representação como algo não apenas sintetizado na imagem cinética ou nos signos ostentados em cena, mas inserida no processo mais complexo de comunicação que se estabelece entre a obra e a plateia inseridos num contexto social mais amplo. Entretanto, como

13 Numa primeira aproximação, havíamos partido de obras clássicas sobre a História da Dança, como as de Paul Boucier (2001), Antônio Faro (2004), Maribel Portinari (1989) ou Luis Elmerich (1964), no entanto não existe nestes livros um recorte específico sobre as questões de gênero, que são muitas vezes até omitido pelo uso do universal no masculino (dado o respeito às regras gramaticais).

14 Os Estudos Culturais são um campo de conhecimento interdisciplinar, que se demonstrou extremamente frutífero para pensar as produções culturais contemporâneas. Surge de maneira organizada no final dos anos 1950, através da criação do Centre of Contemporary Cultural Studies – no departamento de Estudos Literários da Universidade de Birmingham – a partir dos estudos de crítica literária de inspiração marxista crítica produzidos por Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. Diante das mudanças nos valores tradicionais da classe operária britânica no contexto do pós-guerra, estes pesquisadores se viram obrigados a reconsiderar uma perspectiva marxista mais clássica sobre a relação entre a cultura e sociedade – pautada pela determinação da estrutura sob a superestrutura. Fugindo de uma inspiração frankfurtiana, que prioriza a separação entre a alta cultura e a baixa cultura, a ideia principal dos Estudos Culturais é pensar a “cultura comum e ordinária” em condições de igualdade com o Mundo das Artes (Música, Literatura). Deste modo, percebemos os Estudos Culturais em total consonância com a perspectiva de uma Sociologia da Pesquisa proposta por Heinich, onde as relações entre cultura contemporânea e sociedade – isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais – se colocam como centrais para pensar as dinâmicas da sociedade e os processos de mudanças sociais.

já havíamos mencionado antes, a recepção não foi um aspecto abordado neste trabalho.

2.3 REFERENCIAS TEÓRICOS DE GÊNERO PARA PENSAR A DANÇA CONTEMPORÂNEA

Passo então a introduzir os referenciais teóricos que serão utilizados neste trabalho para tratar das representações de gênero na dança cênica, a partir de duas questões específicas: a) como foram/são/podem ser encaradas as questões de gênero na dança numa perspectiva teórica, e b) que tipo de representação estamos considerando aqui como relevante para a análise.

Sabemos que o conceito de gênero, é encarado por uma parte dxs pesquisadorxs do campo de estudos de gênero como uma categoria de análise (SCOTT, 1995), ou seja, como um instrumental analítico que nos permite olhar para qualquer objeto. Uma categoria que, assim como outras (classe, raça, geração, etc.), tem se tornado cada vez mais fundamental para o instrumental sociológico, na tarefa de lidar com o entendimento da sociedade. Isso implica também que o “gênero” e suas “relações” não sejam um tema ou um assunto a ser tratado, como ainda se costuma equivocadamente compreender graças ao histórico do próprio campo¹⁵. O referencial analítico de gênero (e todas as relações por ele envolvidas) sugere antes uma espécie de lente através da qual as relações entre indivíduos e corpos são revistas e significadas em termos de discursos socioculturais mais complexos, envolvendo identidades, diferenças, relações de poder, dominação e desigualdade.

Porém, como pensar em gênero a partir de um conceito que seja capaz de abarcar as representações promovidas pela dança? Uma arte cinética que pode envolver muitas outras artes, onde a capacidade de mudar os significados é muito rápida e pode acontecer a partir de pequenos detalhes; mas também uma arte que conta com uma história de referenciais técnicos onde a formação pautada por diferenciações de sexo deixou marcas muito fortes? Como falar de representações de gênero, quando as informações sintetizadas em cenas de dança, podem envolver simultaneamente inúmeras referências (corpo, movimento, voz, figurino, luz, cenário, relação com outros corpos, música, expressividade, etc.)? E principalmente, como pensar uma representação de gênero em que o conceito de gênero seja capaz de abordar obras muito distintas? Estas foram algumas das dificuldades que tivemos que enfrentar para adentrar nestecampo de análise.

15 Devido ao histórico desenvolvimento do campo, iniciando com primeiros estudos sobre mulheres até chegar ao conceito de gênero – como nos mostram algumas autoras (PISCITELI, 2002. HEILBORN, 1999).

A primeira saída evocada pela teoria para abordar as representações de gênero na dança, foi adotando a noção de “papéis sexuais”. Judith Hanna¹⁶ (1999) que entendia numa linha referenciada no sistema sexo/gênero (RUBIN, 1975) que, “Enquanto o sexo se refere a fenômenos biológicos, *o papel sexual ou gênero* denota seus correlatos cultural, psicológico ou social: as normas, expectativas e o comportamento adequado a ser homem ou mulher dentro de uma determinada sociedade” (p.32, grifos no original), justificava a associação dos corpos na dança com os “papéis sexuais”, do seguinte modo:

(...) como para a maioria das pessoas um papel sexual é a reprodução sexual, um corpo observado na dança, especialmente quando os executantes aparecem nus, em traje anatomicamente revelador ou de vestuário estereotípico de homem e mulher, funde o pensamento biológico e o comportamento (identidade de excitação e sexual), o papel sexual é a relação histórica entre dança e sexo. (HANNA, 1999, p.41).

Por mais ultrapassado que isso possa parecer hoje para a Sociologia, comento esse percurso, pois ele poderia não ser de todo anacrônico em alguns tipos de danças que continuam se fazendo hoje. Algumas linguagens de dança, assim como outros sistemas simbólicos clássicos, se produzem/produziram em torno de modelos ideais de “masculino” e “feminino”, o que torna possível dizer que o processo de imposição destes modelos, é no mínimo distinto dos processos reais de experiência identitária. Como é o caso do balé clássico tradicional, da dança de salão e de algumas danças folclóricas que são práticas rigorosamente generificadas, é muito comum se falar nessas danças sobre “o papel dos homens” e o “papel das mulheres”, e creio que a não existência dessas posições opostas descaracterizariam a própria dança. Por isso, e ainda hoje, essas técnicas se dedicam a ensinar determinados papéis (personagens, posições e modos de mover pautados em modelos ideais típicos), cujas habilidades generificadas são aprendidas de maneira rigorosa através da disciplina e do treino diário durante anos a fio, por bailarinxs obedientes.

No entanto, creio que não precisaríamos de um conceito tão limitado enquanto explicação social das identidades de gênero – e que só poderia ser utilizado para falar de alguns tipos datados ou delimitados da dança (que mesmo produzidas hoje estão atrelados à sua história mais antiga, pois têm o objetivo de conservar essa tradição) – para falar de representação de gênero na dança hoje.

16 Cito esta referência como importante, pois seu livro de 1988, traduzido como “Dança Sexo e Gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo”, no Brasil em 1999, segue até hoje como o único publicado em português sobre o tema. Com isso, pode-se imaginar que a influência de suas ideias é considerável no campo, mesmo quando existem diversas outras referências em outras línguas.

Desde a virada modernista na dança, conforme veremos, falar de papéis/personagens pré-definidos como posições para serem “ocupadas” nas coreografias, tornou-se menos frequente. Com isso, também não é sempre tão fácil identificar representações onde relações padronizadas com posições de referência fixas entre homem e mulheres se mantenham do começo ao fim de uma obra; como se identificavam antes nos balés de repertório¹⁷, com polos de oposição definidos (como ativo/passivo; forte/fraco; mulher/homem).

A própria ideia de ocupação ou adequação, que o conceito de *papel* pressupõe de acordo uma *função* que cada um/a deve supostamente ocupar em determinado sistema ou estrutura (ou em narrativas que apresentam mimeticamente essa representação da realidade), nem sempre faz sentido nas danças. Além disso, existem danças que não conseguem nem pretendem criar paralelos com representações sociais. Pretendem-se movimento puro, movimento pelo movimento, que não tem outro propósito além de mover, e comunicam o modo como se move. (Ou, se é possível e/ou desejável estabelecer relações com questões sociais mais amplas, esta é uma relação abstrata ou semiótica, e não simplesmente mimética.) E nesses tipos de dança, não vale a pena procurar identificar representações de gênero típicas, mesmo que – assim acredito – seja possível e necessário pensar nas significações de gênero aí presentes.

Para uma sociologia que pressupõe a ação e autonomia dos sujeitos como importante, a noção de “papel sexual” se mostra também bastante limitada, como explica Raewyn Connell (1995), desde muito cedo. Ainda que não negue a existência de modelos idealizados de masculino e feminino, pautados em normas e imposições próprias de cada cultura, essa visão salienta que cada pessoa tem um modo de lidar com essas imposições, construindo múltiplas possibilidades de interpretação e experiência desses modelos. Assim também na dança; excetuando os casos já comentados onde a tradição conserva os papéis sexuais como modelos para serem apreendidos e necessariamente reproduzidos; poderia se dizer que em boa parte das danças que se fazem hoje, xs bailarinxs são relativamente livres para se adaptar de modos distintos a esses supostos modelos. E independente do “papel” que ocupem, o modo como o fazem será consequentemente marcado por suas subjetividades, o que os torna únicos também em suas *representações*.

17 Balés de repertório são grandes montagens realizadas a partir do século XVIII na Europa, fundamentalmente com base no balé clássico. Eles contam com: grandes narrativas (expressas em libretos que explicam a história dançada no balé); muitos personagens delimitados e caracterizados; e algumas partes quase obrigatórias (variações) que demonstram as habilidades técnicas particulares de cada bailarinx. As referências centrais nos enredos destes balés são geralmente histórias de amor, ou de conflito, ambientadas em reinos distantes ou florestas míticas. Designam-se “de repertório”, pois muitos deles sobrevivem até hoje, sendo continuamente remontados por grandes companhias ao redor do mundo e se constituindo parte dos repertórios destas (o mais antigo data do final do século XVIII, *La fille mal gardée*. PORTINARI, 1989.).

No entanto, assim como qualquer outro meio social envolve relações de poder, a dança enquanto um espaço marcado pela imposição de disciplinas corporais, nem sempre se apresenta tão flexível assim. Seja diante das normas corporificadas pelo uso contínuo das técnicas, seja devido às escolhas antecipadamente idealizadas por seus/suas criadorxs, as representações de gênero podem ainda transparecer nas cenas de modo estereotipado.

Por isso, e antes de entrar mais numa reflexão sobre tipos mais abstratos de possibilidades de representação dos gêneros em cena, gostaria de debater ainda as representações relacionadas aos tipos de dança mais narrativos e que ainda estão muito presentes na dança contemporânea. Como dissemos antes, a normalização de determinadas representações de gênero e de sexualidade na dança, são um processo comum. No entanto, não é preciso estar apenas atrelado a uma técnica antiga para que determinados tipos de coreografias apresentem os gêneros em termos de papéis fixos, ou em arquétipos fechados. Dependendo da necessidade dx coreógrafx, essa escolha pode até, pelo contrário, precisar se distanciar do modelo técnico (generificado) para atingir outros estereótipos desejados. Como podemos ver nesta fala de um dos entrevistados:

Uma das críticas porque eu não entrei no primeiro elenco que a Olga escolheu, foi porque ela falou assim: eu enxergo um bailarino dançando, e não um homem dançando, eu não quero ver um bailarino em cena, você tem técnica demais entende? Eu pensava em fazer *sissones*¹⁸ e isso e aquilo e em acabamento, sendo que o mais difícil estava por vir, que era **criar aquele homem**. (Transcrição de entrevista, Bailarino “pouco resistente ou indiferente 1”, grifos meus)

É evidente que mesmo o bailarino sendo um homem, não era o mesmo tipo de homem que a coreógrafa pretendia ver representado em sua obra. E no caso, sendo um empecilho para a interpretação geral da obra – dentro das exigências que uma coreógrafa pode fazer – chegava mesmo a comprometer sua entrada no papel. Esta postura, muito comum no teatro dramático, aproximaria esse entendimento de gênero na dança ao de um papel (*role*) *representado* por atores e atrizes. Embora com uma diferença crucial, o perfil do qual se está partindo para definir se o bailarino se enquadra (ou não) no personagem está além da sua capacidade técnica de atuação, pautando-se na sua capacidade subjetiva de criar esse homem para “si mesmo” e enquanto bailarino. Não de fingir sê-lo – usando roupas típicas ou

18 *Sissone* é o nome de um passo de balé clássico. É considerado um dos “grandes saltos” na nomenclatura. É realizado por homens e mulheres, no entanto cada sexo tem sua particularidade ao fazê-lo. Homens, demonstrando força devem pular mais alto, e mulheres devem demonstrar mais flexibilidade abrindo mais as pernas quando estão do ar. Esta diferença entre os sexos é marcada no treino, durante as aulas a música é mais lenta para os homens do que para as mulheres, uma vez que geralmente a maioria dos homens pula mais alto. No caso de uma bailarina com bastante força querer pular junto com os homens – eu já presenciei isso algumas vezes – e dependendo dx maître (professor/a de balé) permitir, ela poderá fazer o passo junto com eles na música mais lenta. Já o contrário, eu nunca vi ou ouvi falar.

reproduzindo gestos arquetípicos –, mas de tentar “ser de fato” o tal homem dançando, incorporando esse modo na sua expressividade dançada. (Porque esse tal “homem” (personagem) que ela queria ver representado não dançaria a princípio como o bailarino dançava, mas ali naquela obra, ele devia de todo modo fazer esse personagem também dançar.).

É importante notar aqui, que chegamos a um ponto chave da questão: para esta coreógrafa era realmente importante que o bailarino criasse o “seu próprio homem” (personagem único) enquanto uma corporalidade específica para dançar a obra dela. Embora depois possamos entrar na questão da autoria, e da utilização dos corpos alheios para veicular uma ideia que é de um/a criador/a, o que é importante entender agora é que ela buscava por algo mais do que uma simples imitação. Ou seja, mais do que uma representação pautada pelos elementos visuais mais imediatos como a imagem corporal masculina, a roupa masculina, ou a própria coreografia (dividida entre homens e mulheres); era necessário fazer jus à *performatividade* completa de uma determinada masculinidade expressiva. Ele deveria “incorporar” um modo específico de ser homem. Por outro lado, é importante perceber também que a técnica utilizada pelo bailarino, para demonstrar essa masculinidade, através de um passo de balé bem realizado, e de um refinamento maior ao fazê-lo (com “acabamento” nas palavras dele), intensificava talvez uma determinada representação do masculino, mas não supria a necessidade específica daquela coreografia (de moldes narrativos). Portanto percebe-se que a técnica também pode limitar significados expressivos dessa masculinidade, dotando-os de uma qualidade e representação de gênero mais específica.

Por isso, chegamos assim a um conceito que acredito ser interessante para pensar as representações de gênero na dança, através da definição sintetizada por Judith Butler (2010,a) do gênero enquanto performatividade. Segundo Judith Butler (1999) o gênero, pode ser pensado em termos de *performatividade*, uma vez que assim como os “atos de fala” (propostos por J.L. Austin para compreender a eficácia dos signos na linguagem), se realiza em termos de atos performativos, no sentido de que são produções discursivas e citacionais capazes de gerar fatos (ou reconhecimentos de identidades, no caso do gênero). Para Austin, o fato das enunciações presentes em um “ato de fala”, se distinguirem das orações sem esse efetivo, se deve à situação em que determinada oração acontece, o que possibilita a produção de mudanças reais na situação/condição do sujeito falante. Assim, dizer “sim”, diante de um padre que pronuncia as palavras rituais de um matrimônio, não apenas significa dizer simplesmente “sim”, mas passar a estar efetivamente casado.

Neste contexto de produção/criação de uma corporalidade específica, em que se precisa convencer efetivamente o público de que aquele bailarino “é” de fato um determinado personagem, e não apenas uma imitação ou sugestão sobre ele – o que seria bastante diferente – o processo de construção dessa corporalidade precisa partir de uma experiência de fato vivenciada por ele em seu corpo. E se afirmo que existe uma diferença entre uma coisa e outra, é principalmente por causa da necessidade deste corpo que dança estar *presentificado* no momento da ação.

A performatividade de gênero diz respeito a performances móveis e transitórias capazes tanto de repetir os signos e reforçar reconhecimentos, quanto de interromper a repetição e desconstruir identidades tidas como hegemônicas. (SILVA, 2013, p.95). Embora seja um conceito complexo e controverso, ele me parece um instrumento potente para falar de representações de gênero na dança, em alguns sentidos bem específicos. Isto, pois, acredito que a representação de gênero na dança, não é apenas uma atribuição de sentido sexual que se confere a um corpo passível de ser identificado como masculino ou feminino, ativo ou passivo, forte ou fraco, através de características percebidas no aspecto geral de sua forma ou de sua movimentação apenas. A representação de gênero na dança está antes, muito mais relacionada ao misto de ações, gestos, signos, imitações, citações que estes corpos são capazes de evocar em cena, consciente ou inconscientemente, que contribuem com o processo de identificação e interpretação que o/a observador/a é capaz de experimentar através da observação destas performances. E como “performance” aqui, não estou entendendo a teatralização ou a construção ficcional que determinado personagem impõe à pessoa que dança de modo superficial, e sim – como no caso deste bailarino – o resultado de todas as ações que o bailarino é capaz de ostentar em cena como resultado de sua experiência de gênero.

O conceito de performatividade de Butler também me parece útil, no sentido em que podemos pensar a dança como um discurso sem sujeito prévio, que constrói no ato de dançar os enunciados mais variados acerca dos gêneros. E enquanto um discurso que se constrói no (e com o) corpo, a dança é capaz de levantar proposições muito intensas sobre estes.

Essa me parece uma discussão bastante complexa, uma vez que perceber como se dão as sutilezas dessa performatividade em cenas de danças diferentes, nem sempre nos leva ao mesmo resultado. Por vezes em algumas delas, o discurso da dança encontra-se a reboque de outros discursos, tendo muito pouco a acrescentar. É bom pensar, por exemplo, que quando existem personagens definidas, ou histórias com narrativas delineadas, onde fica eventualmente mais fácil atribuir significados de gênero próximos ao que seriam

reconhecimentos identitários monolíticos, muitxs coreógrafxs não se preocupam exatamente em construir profundidades além dessa simulação. Penso que isso acontece também, pois, como achava Hanna nos termos de “papéis sexuais”, essas representações do gênero em termos funcionais a certas tramas/enredos, parecem satisfazer suficientemente uma plateia que também está acostumada a naturalizar¹⁹ certas representações através de simples (o)posições binárias. Por exemplo, se o “príncipe” é um homem, e subentende-se que este homem dance de um determinado modo – mesmo que dançar desse modo possa ser visto socialmente como um atributo de afeminação (em outros contextos) – essa característica não o afasta de uma representação tradicional do masculino, já que a consideramos ali no contexto da obra.

Mas, como seria possível abordar as representações de gênero em obras promovidas por outros tipos de pensamento contemporâneo na dança, onde, por exemplo, se atrela totalmente a ação do corpo dx bailarinx ao que ele vive no momento de criação, e ao que isso em si pretende comunicar? Como falar de uma representação de gênero numa dança cujo subtexto é a própria movimentação? Ou talvez cujo subtexto seja apenas o processo que desencadeou aquela movimentação?

Como este foi o caso do processo que levou à criação das coreografias “DRAMA” e “CPAP”, foi partindo destes problemas, que acreditamos que a fundamentação teórica que melhor nos auxilia na compreensão das representações de gênero promovidas pelos corpos dançantes em suas múltiplas significações é a noção de performatividade.

Em “Problemas de Gênero” (2010), Butler explica que o sexo é dotado de uma dimensão simbólica/cultural que está materializada nos corpos pelos dispositivos de poder. O que faz da noção de sexo, portanto, em larga medida substituível pela de gênero – já que seria importante considerar que não existe uma natureza pura, ou prévia à cultura, sobre a qual se inscrevem os significados racionalmente estipulados por esta (p.25). Por isso seria mais correto dizer antes que *fazemos um gênero*, em vez de *sermos esse ou aquele gênero*. E fazemos os nossos gêneros a partir da prática contínua destes na enunciação de diversos atos generificados. Mas ao propor a noção de gênero como performatividade, Butler tenta ir além das noções pré- determinadas ou construcionistas dos modelos. Ou seja, vê o gênero não como uma construção que se realiza em determinado momento da vida e que permanece inalterada ao longo desta, mas como uma capacidade expressiva que é recorrentemente produzida pela repetição de atos, gestos ou símbolos no âmbito cultural, que reforçam (ou não) a enunciação de feminilidades e masculinidades como podemos identificar. E acrescenta que,

19 Naturalizar no sentido de atribuir à uma suposta natureza biológica da forma do corpo, uma atribuição culturalmente estabelecida como homens (macho), mulheres (fêmeas).

ao mesmo tempo em que a produção de significados que a performatividade de gênero gera é dotada de intencionalidade, ela não é absolutamente voluntária ou apenas fruto de uma escolha individual, pois está circunscrita num “quadro regulatório altamente rígido”. (BUTLER apud SALIH, 2012, p.89).

Assim o gênero pensado enquanto performatividade torna-se um conceito importante para pensar os diversos tipos de danças, mas me parece que é particularmente compatível com aquelas que se encaixam no que estou chamando de “dança contemporânea”, uma vez que aí se parte de uma concepção de corpo que é devir, ou seja, que está em constante transformação (ou, como propõe Helena Katz, “o corpo não é, mas está sendo.²⁰”). Em muitas dessas danças, é a partir do corpo que se criam as dramaturgias, ou por vezes o corpo é a própria dramaturgia (KATZ e GREINER, 2005) e assim fica praticamente impossível não considerar as questões de gênero como problemas de trabalho.

No entanto, as técnicas utilizadas ao longo de anos de treino e preparação corporal – para habilitar estxs bailarinxs a executar os movimentos mais difíceis e complexos – funcionam também como “quadros regulatórios altamente rígidos”, que se impõem como limitadores no momento da performatividade. E se estas técnicas são rígidas e executadas de modo contínuo pelxs bailarinxs, um trabalho extra de transformação cotidiana de modo mais profundo pode ser necessário para que se modifiquem (ou flexibilizem) as suas estruturas limitantes.

Outra questão a ser ressaltada é um fato comum aceito como síntese dos estudos de gênero, é a evidência de que o comportamento generificado é imprescindível para que “alguém” exista. Antes mesmo de adquirir qualquer outro construto social identitário, e mesmo antes de nascer, a condição para que se atribua o status de sujeito ao feto que habita o corpo da mãe passa pelo reconhecimento deste como um “ele” ou uma “ela”. O caráter perverso dessa assertiva decorre do que nos afirma Butler sobre aqueles que por ventura não se conformam nessa estrutura: ao não se adequar a essa norma de gênero que torna inteligível o corpo para o domínio cultural, este corpo se torna socialmente inviável, portanto um corpo abjeto (BUTLER, 2010a, p.161). Entretanto, na arte e na dança cênica contemporânea, balizadas por alguns paradigmas de pensamento específicos, esta não é necessariamente uma verdade trágica. Os corpos dançantes não precisam ser reconhecidos constantemente como generificados para que existam, e isso nos abre outras possibilidades para pensar o corpo.

20 Expressão que representa um entendimento de corpo com base na teoria corpomídia. Foi proferida diversas vezes pela autora ao longo da formação do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (Salvador/2013).

Desde o início do século XX, com a virada modernista na dança, já começavam a surgir propostas de dança extremamente abstratas (como as de Alwin Nikolais (1919-1993)), onde os corpos chamados de “unissex” não se pretendiam identificar com elementos generificados, tentando inclusive criar estratégias de “fuga” de suas próprias formas corporais sugestivas (HANNA, 1999). Neste período, uma mudança de foco no trabalho artístico da dança – que tenta abandonar a ideia de construção de personagens em papéis específicos, para um uso e um tratamento do corpo capaz de expressar sentimentos, sensações e emoções a partir do próprio movimento – altera fundamentalmente essa concepção clássica sobre papéis sexuais. Mesmo que na dança de Isadora Duncan²¹, por exemplo, ou mesmo na de outras artistas modernas como Martha Graham²², ainda seja possível encontrar elementos de forte associação com modelos estereotipados de feminino e masculino – embora já muito diferentes daqueles apresentados pelo balé clássico – a sua preocupação maior com a dança era outra. A de demonstrar através de sua movimentação corporal, características que dotassem xs bailarinxs de consistência, consciência e realidade – volume, peso, respiração – mais próximas do mundo material/real.

Em outras perspectivas mais pós-modernas – a partir de um período extremamente experimental que marca a dança a partir dos anos 1960, principalmente nos Estados Unidos²³ – novas corporalidades híbridas e representações de gêneros as mais diversas passam a surgir, em grande parte influenciada pelos movimentos contra culturais dos anos 1960.

Diante de novas experimentações e possibilidades expressivas da dança, passa a ser possível também, e cada vez mais, significar e atribuir entendimentos cada vez mais

21 Isadora (1877-1927), que é considerada uma das precursoras da dança moderna, foi uma bailarina norte americana conhecida por revolucionar a dança, ao dançar de modo livre, descalça, de cabelos soltos e com leves túnicas de musselina. Buscava em suas danças imitar as forças da natureza, expressando através do movimento, as características do vento e das ondas do mar, ou apenas seguindo o andamento da música. Era também uma aberta adepta do feminismo – característico da Primeira Onda – quando as diferenças sexuais ainda pautavam a centralidade nos debates sobre a desigualdade entre homens e mulheres.

22 Martha (1894-1991) também norte americana, é uma bailarina geralmente associada à segunda fase da dança moderna. Estava preocupada em desenvolver um método (e uma técnica) próprio para dança, que fosse distinto daquele do balé, e que dessem maiores possibilidades de movimento ao corpo. Explorava em seu método o uso do plexo solar e da respiração como princípios para o movimento, dotando a expressão corporal de maior organicidade e de peso. Em alguns momentos de sua carreira artística, foi extremamente influenciada pela psicanálise, fazendo com que algumas representações típicas deste campo do conhecimento ficassem marcadas em suas obras.

23 Com experiências que atravessavam as fronteiras dos campos (e dos corpos), a dança se fundia com o teatro, a música, as artes plásticas o cinema e a fotografia, criando inclusive novas áreas de expressão artística – como a performance e os happenings – em que as possibilidades de expressão e de representação em cena se expandiram muito. Este período é geralmente associado à fundação do Judson Dance Theater, ou Judson Church, uma espécie de coletivo experimental e comunidade alternativa – bastante influenciada pelos movimentos contra- culturais da época, como o movimento hippie, movimento negro, feminista e pacifista – composto por artistas como Steve Paxton (aluno de Merce Cunningham), Trisha Brown, Twila Tharp, Yvonne Rainer, Lucinda Childs e Deborah Hay, entre outros, que se dedicaram a transformar a dança e o modo como esta era pensada e vivida profissionalmente (BANNES, 1987).

amplosobre o corpo do que quando uma “performatividade forçada de gênero” (BUTLER apud SALIH, 2012, p.125.) aparece em primeiro plano. Em termos de comunicação se certas identificações de gênero não forem dadas na primeira percepção para x observador/a, já se introduz problematizadores ricos para pensar as obras, principalmente quando a percepção estética se dá em níveis variados de “intensidade receptiva”, mais do que em “sentimentos cognitivos” como fala Heloísa Buarque de Hollanda (HOLLANDA, 1992, p. 9). Pensar nessas possibilidades amplia o entendimento da arte e da dança enquanto potências transgressoras no que diz respeito às questões de gênero.

Se pensarmos ainda nas possibilidades de citação²⁴ generificadas, muitos são osexemplos de trabalhos que problematizam o gênero através de performatividades não normativas – focando diretamente ou não o gênero como tema – e explorando as representações hegemônicas ou pré-definidas seja na dança, seja na sociedade de um modo geral, através da paródia²⁵. O gênero pensado enquanto performatividade na dança seria capaz de produzir representações as mais diversas, contribuindo tanto para a reprodução, quanto para a problematização ou a transgressão de estruturas tradicionais entendidas como masculinidades e feminilidades. O caso típico dos “Trockaderos”²⁶, pode aqui ser pensado a título de exemplo como estratégia de paródia.

Em trabalhos de dança contemporânea, onde o corpo é pensado como elemento central para a dança – não apenas tomado como instrumento para a realização de movimentos, mas como sujeito de sua própria expressão – fica evidente que não se trata de negar algo que está posto (a corporalidade masculina ou feminina aparente dxs bailarinxs), mas de tomar

24 Segundo Salih (2012), na perspectiva teórica de Butler a performatividade do gênero permite a citacionalidade como estratégia de transgressão. A autora entende a “citacionalidade” a partir do que Derrida conclui da teoria de J.L. Austin sobre os “atos de fala”. Austin falava sobre as falas que eram capazes de realizar coisas (atos performativos), e que estas podiam ser bem sucedidas ou não. Para serem bem sucedidos deveriam reunir todas as condições necessárias, sem as quais não se concretizariam como tal. O que Austin via como uma fragilidade (no caso de ser mal sucedido) e de não se realizar um ato por ter algum dos elementos essenciais deslocados de sua condição ideal, Derrida concluiu como uma propriedade típica de todos os signos – poderem ser apropriados, reiterados e citados em outros contextos, produzindo outras significações distintas. Butler se apropria dessa possibilidade para pensar ações políticas radicais, como as ações queers. Assim, enunciar “performativos de gênero” fora do contexto tradicional onde sua eficácia seria normativa, possibilita criar novas significações para esses atos, contestatórias. Além de chamar a atenção para a artificialidade do caráter destes, mesmo quando em situações heteronormativas.

25 Para Butler a performatividade de gênero pode funcionar a título de paródia, podendo ser eventualmente transgressora. Salih explica que para Butler a paródia subversiva se dá principalmente quando contribui para expor as normatividades dos gêneros, ou seja quando é enunciada fora do contexto tradicional

26 Les Ballets Trockaderos de Monte Carlo são uma companhia de dança profissional que existe há 40 anos, e que baseia toda a sua produção artística na produção de paródias dos balés clássicos tradicionais de repertório. A companhia é composta exclusivamente por homens, que dançam fantasiados de mulheres e que assim realizam os mesmos papéis femininos de modo tecnicamente perfeito, inclusive dançando em sapatilhas de pontas. Embora sejam todos tecnicamente impecáveis, e igualmente capazes de realizar todos os passos que as bailarinas tradicionalmente realizam nestes balés, a inversão dos papéis aqui toma um caráter cômico e irônico, com o intuito de divertir a plateia, ao mesmo tempo em que ressalta as artificialidades típicas desses “estilos” de dança.

consciência de como essa questão será tratada. Os processos de subjetivação e identificação a que podemos ter acesso por meio da arte e da exploração das artes do corpo, como a dança, nos permitem observar como esse processo se dá de maneira rica e variada. E os silêncios do “corpo que dança” permitem outras argumentações discursivas, outros modos de “fazer-dizer” (SETENTA, 2008) do corpo.

Jussara Setenta propõe em sua tese tratar a dança como um “fazer-dizer” do corpo, ou seja como uma linguagem que é ação em comunicação. A autora – que dialoga com o conceito de performatividade pensado por Judith Butler para problematizar o sistema de gênero – faz uma espécie de transposição das teorias dos atos de fala de J.L. Austin, para a dança, para poder pensá-la enquanto produção intencional e ativa do corpo:

(...) apresentada de modo sucinto, a sua teoria vai considerar a linguagem como forma de ação – esse é o interesse maior em descrevê-la aqui – levando-se em conta convenções, contextos, finalidades e intenções dos falantes. A partir de uma abordagem pragmática a linguagem passa ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva. (SETENTA, 2008 p.18)

Porém, note-se que a autora está se referindo a um modo específico de fazer dança, e numa defesa de que esta seja uma forma mais interessante de fazê-la, pois que desse modo se produziriam novos sentidos através da dança e não apenas ações/gestos reproduzidos e repetidos indefinidamente. Esta fala é uma fala muito representativa de um paradigma de pensamento contemporâneo na dança, que considera grosso modo o processo tradicional de criar como fortemente reprodutivista, e, portanto repetitivo e mesmo limitado. É necessário dizer que este pensamento é umas das influências por trás do processo de transformação ocorrido no Balé Guaira em 2011.

2.3.1 Questões históricas no desenvolvimento da dança que afetam as representações de gênero produzidas em cena

Indagar sobre as influências e implicações do pensamento social na produção cultural de nossas sociedades, passa por reconhecer as complexidades envolvidas nas próprias definições de arte, de sociedade e da cultura hoje – questões expressas em extensos debates teóricos, marcados inclusive pela falta de definições ou entendimentos únicos sobre essas relações. A principal delas envolve o entendimento dos debates epistemológicos entre os paradigmas do moderno e pós-moderno e no que estes implicam para os debates estéticos e

culturais do modernismo e pós-modernismo. Para pensar a arte/dança contemporânea, ainda mais neste contexto específico – de transição – em que tais aspectos filosóficos aparecem por trás das diferentes concepções de dança que se encontraram no BTG em 2011, não nos resta outra saída senão adentrar, ainda que de modo breve, nessas discussões.

No contexto do pensamento social, são muitas as abordagens, definições e entendimentos que acercam a questão da Modernidade e Pós-modernidade. No campo da dança, acontece algo semelhante em relação à (in)definição em torno do que se entende por “dança contemporânea”, numa confusão que envolve, assim como no pensamento social, a relação entre ser entendida como um período de tempo, um estilo, ou um conceito e pressuposto epistemológico²⁷. A disputa em torno no termo “dança contemporânea” ilustra um dos motivos de maior desentendimento no campo da dança cênica hoje – um conflito que reflete uma disputa por espaço, reconhecimento e mesmo verbas para produção.

Helena Katz, uma das maiores críticas da dança brasileira, num artigo sobre as políticas de editais e os modelos de projeto exigidos nestes, diz que o termo “dança contemporânea” acabou se transformando em “grife de qualidade” (KATZ, 2012). E esta é uma reflexão importante para compreendermos o atual contexto. Se pensarmos que na nossa sociedade de consumo atual, em que a “novidade” e o “mais moderno” são valores que mobilizam os desejos e as ações, talvez sejam bem poucos aqueles que gostariam de estar associadas a coisas que estão “fora de moda”, ou ultrapassadas. Daí que quando a autora nos fala da dança contemporânea como “grife de qualidade”, entende-se que se uma companhia de dança “quer ser” (ou se, se auto rotula) “contemporânea”, é porque assim como a etiqueta de uma roupa de marca, esse “título” se tornou em si algo extremamente importante para se manter interessante e valorizado dentro de um mercado competitivo.

Na tese que Juliana Neves defendeu no Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP – denominada: *Entre o ar e o chão – sobre o metier do bailarino na cidade de São Paulo* – a pesquisadora traz enormes contribuições para pensar o campo da dança contemporânea brasileira partindo de uma perspectiva sociológica. Nesta, a autora aborda as realidades profissionais e os confrontos pessoais daqueles que escolhem a dança como trabalho. Entretanto, na sua descrição etnográfica – em que apresenta duas companhias²⁸ de dança contemporânea de São Paulo: a pesquisadora acaba delineando possibilidades teóricas para pensar as disputas e as multiplicidades de entendimentos que esse termo – dança contemporânea – encerra enquanto problema.

27 Arriscaremos afirmar que as três condições merecem ser consideradas para um entendimento mais completo desta terminologia.

28 A Cisne Negro Companhia de Dança e a Cia 8 Nova Dança.

De modo muito semelhante à percepção que temos sob o contexto da dança em Curitiba, Juliana chega à conclusão de que, embora a dança contemporânea seja um campo amplo e heterogêneo marcado por várias perspectivas distintas sobre a arte do movimento, com o passar do tempo ela se polarizou:

De um lado, propostas consideradas comerciais, ligadas ou não ao mercado, em que o corpo virtuoso, atlético, versátil e jovem gera movimentos capazes de impressionar um público amplo. De outro, projetos que buscam se distinguir e se consagrar como verdadeiramente artísticos, e cuja existência depende, sobretudo, dos subsídios do Estado. Aqui são corpos conceituais, herméticos e questionadores, que poucos conseguem acessar, e que vieram para incomodar, provocar, sensibilizar o interlocutor. Em cena o tema é o próprio corpo e a personalidade do intérprete, que boa parte das vezes se exprime por meio do modo improvisado de dançar. (NEVES, 2010, p.10)

Quando lemos a sua análise, fica para nós muito evidente a possibilidade de traçar um paralelo entre as produções do BTG em 2011, diante de duas perspectivas (tais como essas por ela sintetizadas) se aproximando e convivendo dentro daquela instituição. (Atentando para o objeto em estudo neste caso, seria necessário acrescentar e problematizar alguns aspectos como: o fato de não necessariamente serem jovens os corpos que são “virtuosos” e “versáteis”, ou ainda, que a influência da técnica do balé clássico – tomada como base na formação dos corpos

– é um dos pilares de sustentação dessa proposta “mais comercial” e “capaz de impressionar a um público amplo”. Ou que, por outro lado, a descrição que Neves faz sobre uma dança contemporânea mais conceitual e “feita para poucos”, se enquadra, como veremos depois, talvez mais na proposta inicial do processo de trabalho do que talvez num efetivo resultado das obras produzidas em 2011.) Mas a construção de seus dois modelos, nos ajuda bastante a pensar este caso.

É importante reconhecer que as influências do pensamento moderno e pós-moderno na dança se tornam aqui referenciais históricos capazes de respaldar estes dois movimentos presentes, ainda hoje, na dança contemporânea. Contudo, mais do que destacar essa relação, interessa-nos pensar que elas também envolvem características e estratégias muito específicas no que concerne às posições políticas sobre relações e representações de gênero – devido ao momento histórico em que cada uma ocorre. A saber, o modernismo no contexto da virada do século, convivendo com um feminismo de primeira onda, e o pós-modernismo, no contexto do experimentalismo dos anos 1960, envolvido diretamente com os movimentos de contracultura (momento em que a dança toma a frente da vanguarda nas artes).

Assim, para tratar da dança contemporânea numa perspectiva sociológica inspirada pelos Estudos Culturais, seguimos um caminho semelhante ao elaborado por Andreas Huyssen (1992) e Rita Felski (1995) na discussão entre modernidade e pós-modernidade; e na tentativa de abordar as questões pertinentes ao objeto acreditamos ser necessário contextualizar estes dois movimentos considerando o que cada um contribui com estes dois moldes de produção em dança contemporânea.

Mais do que definir o que é ou não é “dança contemporânea” (considerando a diversidade gigantesca de produções e propostas existentes sob esse mesmo rótulo), parece pertinente caracterizar o processo de 2011 como um contexto de convívio entre o que vou chamar de um “paradigma de dança moderno” e um “paradigma do pensamento contemporâneo na dança”. Tentaremos, com estes termos, esclarecer as influências teóricas que estão por trás de cada modo de operar, considerando que as escolas de pensamento das danças modernas e pós-modernas nos dão algum respaldo para essa explicação.

É fundamental, aqui, explicar que por “paradigma do pensamento contemporâneo na dança” entendo algo que corresponde a uma parte da teoria e da prática produzidas dentro do amplo campo denominado de “dança contemporânea” – que por sua vez, corresponde ao período longo e heterogêneo que surge com a dança pós-moderna dos anos 1960 nos Estados Unidos da América e que continua se desenvolvendo até aos dias atuais.

Costuma-se chamar de “dança pós-moderna” uma proposta específica que existiu de modo muito pontual na história da dança, e que geralmente está associada com o nome *Judson Dance Theater*, ou *Judson Church*²⁹. No entanto, este “modo de fazer” dança, e, sobretudo este “modo de pensar” a dança e o corpo, muito mais do que uma experiência pontual isolada, serve antes como base conceitual na construção de alguns tipos de danças chamadas de contemporâneas. Propostas artísticas, tais como: “A fragmentação dos gestos, a desconstrução de sequências coreográficas, a apropriação de movimentos banais (do cotidiano), além da subversão das estruturas narrativas (...)” (ANDREOLI, 2010, p.39), que surgem pela primeira vez na história da dança nesse período, continuam até hoje caracterizando estratégias utilizadas e exploradas em alguns/mas coreógrafxs de dança contemporânea. Em 1975 o professor de teatro norte americano Michael Kirby tentou definir alguns dos aspectos que envolviam esse novo tipo de dança, em artigo publicado em *The Drama Review*, apontando os seguintes

29 Os membros da Judson, se reuniam no porão de um igreja (daí o nome), onde promoviam todo o tipo de experimentações artísticas, não apenas na dança, mas rompendo com as fronteiras entre artes. Seus/suas principais representantes foram Steve Paxton (aluno de Merce Cunningham), Trisha Brown, Twila Tharp, Yvonne Rainer, Lucinda Childs e Deborah Hay, entre outrxs.

elementos:

Na teoria da dança pós- moderna, o coreógrafo não aplica padrões visuais para o trabalho. A vista é interior: **o movimento não é pré-selecionado por suas características, mas resulta de certas decisões, objetivos, planos, esquemas, regras, conceitos ou problemas.** Seja qual for o movimento real que ocorra durante o desempenho ele é aceitável, desde que os princípios limitadores e controladores sejam respeitados³⁰. (KIRBY, 1975, apud BANNES,1980, p.3/57, grifos meus)

Experimentam-se novos espaços para além do palco ou do teatro, abrindo lugar para as intervenções urbanas – *happenings e performances* – substituem-se as apresentações pré-datadas e definidas, pelo improvisado e pela realização de tarefas individuais ou coletivas em espaços da vida cotidiana. O processo de criação ganha mais importância do que o produto final. Esse período, que pode ser tido apenas como o início de um movimento que se tornou contínuo na dança, ficou conhecido historicamente por promover uma “democratização da dança”, no sentido em que, a partir daí, a dança se abria definitivamente a todos os corpos que desejassem dançar. Ou seja, se estava finalmente produzindo uma nova resposta à pergunta: *O que é dança?*

Como aponta Bryson (1997), é através dessa revolução – balizada por mudanças profundas também na filosofia e nas ciências sociais – que se modifica por completo o conceito/definição de dança. Se antes dança era quase sinônimo de “balé”, depois disso a dança passa a ser entendida como o “movimento humano socialmente estruturado” (p.6/35). Contudo, é importante reconhecer que este novo paradigma no pensamento da dança procurou aprofundar alguns dos preceitos inaugurados com a dança moderna, bem como se opor, relativizar e atualizar outros.

Já o que chamo de “paradigma de dança moderno”, embora possa parecer mais associado à chamada “dança moderna” ou ao modernismo na dança, também poderia envolver, dentro dessa perspectiva, outros estilos de dança que foram predominantes durante a modernidade (enquanto período histórico, econômico e cultural), como alguns estilos de balé clássico, por exemplo, e que costumam ser interpretados apenas como heranças de um período anterior. Esta concepção se respalda na análise produzida por Sally Banes, sobre a existência de uma diferença fundamental entre os períodos históricos da dança, em relação às revoluções estéticas ocorridas em outras áreas artísticas. Segundo a autora, apenas as

30 In the theory of post-modern dance, the choreographer does not apply visual standards to the work. The view is an interior one: movement is not preselected for its characteristics but results from certain decisions, goals, plans, schemes, rules, concepts, or problems. Whatever actual movement occurs during the performance is acceptable as long as the limiting and controlling principles are adhered to. (KIRBY, 1975, apud BANNES,1980, p.3/57, no original.)

mudanças estéticas alcançadas pela dança pós-moderna seriam comparáveis àquelas experimentadas pelas vanguardas modernistas em outras áreas artísticas (pintura, música e arquitetura, por exemplo).

(...) o reconhecimento dos meios materiais, a revelação das qualidades essenciais da dança como forma de arte, a separação de elementos formais, a abstração das formas e a eliminação das referências externas como temáticas. Assim, **em muitos aspectos é a dança pós-moderna que funciona como arte modernista.** (BANNES, 1987, p.8/113, tradução e grifos meus.)

Esta constatação de Bannes nos faz reconhecer que entre a dança clássica, a dança moderna e alguns tipos mais tradicionais de dança contemporânea existam mais semelhanças do que diferenças, se encaixando estas, portanto, numa mesma vertente de inspiração.

A partir dos anos 1970, esse modo mais alternativo de fazer dança – associado ao termo pós-moderno –, deixa de ser uma vertente única e se retomam alguns aspectos da dança moderna (como enredos, passos codificados ou expressividades dramáticas) e mesmo aspectos técnicos do balé. Daí em diante uma maior liberdade de criação passa a fazer parte da dança de um modo geral e as identificações com estilos ou técnicas deixam de ser tão presentes ou importantes no processo de definição da dança. É a partir desse momento que começa a ser utilizado informalmente o termo “contemporâneo” ou “dança contemporânea” para se referir a todo estilo de dança que não pode ser identificado com nenhuma outra técnica ou estilo específico.

É importante salientar que não pretendo com esses modelos assumir uma postura binária em relação a estilos de dança e opções estéticas que se auto excluam mutuamente. Estas categorias foram pensadas, para nos ajudar a organizar determinadas obras, considerando alguns aspectos que as tornam semelhantes ou distintas entre si, considerando algumas das lógicas próprias que as embasam. Estes aspectos dizem respeito, sobretudo, aos modos como são criadas e pensadas estas danças – o que perpassa necessariamente um entendimento específico sobre o corpo –, mas são também aspectos que, e em decorrência disso, por vezes se expressam em representações de gênero distintas (historicamente construídas/reproduzidas/problematizadas por esses pensamentos). Mas, e principalmente por se tratarem de modelos teóricos ideais, não seria produtivo acreditar que eles sejam absolutamente opostos, ou que por decorrência sejam antagônicos em sua essência.

Não obstante os aspectos divergentes entre eles (que iremos apontar em seguida), por questões históricas eles se encontram intrinsecamente relacionados. Lembremos que durante o modernismo, no período do fin de siècle, os modos de lidar com o corpo e com as

*representações*³¹ nas artes se alteram profundamente, num processo que se pode chamar de revolucionário, e que prepara – abrindo as portas ou possibilitando a crítica do movimento seguinte – o pós-modernismo. Como aponta Sally Bannes (1987), a crítica feroz àquilo que se vê como um processo de mecanização do corpo, e da dança como mera reprodução/repetição de passos – que foi reforçado pelxs pós-modernxs e alguns artistas ditos contemporânx como uma acusação à dança moderna e à dança clássica – tem na realidade origens numa história ainda mais antiga, com xs precursorxs do modernismo na dança. Com isso podemos ver que não é fácil criar uma linha de desenvolvimento lógica e que explique linearmente como se chega de um ponto a outro. A história é também ela difusa, complexa e fragmentada, e aspectos que fizeram parte do passado se manifestam hoje com ares de contemporaneidade, tanto quanto ideias completamente novas.

No que diz respeito às diferenças entre estes dois modelos de influência na dança cênica, o primeiro aspecto a ser apontado abrange a noção de *repetição e reprodução* de movimentos. No modelo aqui chamado de “moderno”, esse aspecto se caracteriza pelos gestos criados (ou organizados) por um/a coreógrafx, realizados geralmente ao som de uma música e num espaço com estrutura própria para a dança (palco). Demarca-se esta como uma forma mais tradicional de criação, gerando ainda dentro dessa perspectiva a figura dx bailarinx como mero “instrumento” de criação dx coreógrafx (onde este último aparece como um indivíduo dotado de capacidades artísticas, enquanto x outrx é dotado de capacidades prioritariamente técnicas para a reprodução dos passos). Este modelo pressupõe um modelo ideal de bailarinx, cujo corpo é dotado de grandes *habilidades específicas, disciplina e disponibilidade* para se entregar às propostas de quem está criando. Enquanto isso, o outro modelo mais associado ao “paradigma contemporâneo”, estaria pautado na ideia dx bailarinx como “intérprete-criador/a”, um sujeito *autônomo, propositor e comprometido* subjetivamente com a estratégia de criação e execução da obra em colaboração com x coreógrafx. Perceba-se que neste segundo tipo, ao ser dotado de autonomia e de comprometimento com a criação, x bailarinx passa a estar incluídx também como indivíduo – permeado de questões próprias e com necessidades específicas a explorar – o que fica propositalmente exposto em cena. Desnecessário seria dizer que não existe necessariamente um “modelo ideal” para este segundo tipo (a não ser que se considere o comprometimento e a autonomia como características ideais).

31 Representação aqui tem o sentido teatral (ou mimético) de representar através de uma imagem algo que é ou pode ser “real”; recriar poeticamente, atuar como se fosse. Sempre que utilizar a palavra nesse sentido, deixarei esta destacada em itálico para diferenciá-la do sentido sociológico, que é central neste trabalho.

Outro aspecto que nos ajuda a compreender estes dois modelos como distintos, implica em reconhecer que uma dança embasada naquilo que estou chamando de “pensamento moderno” estaria atrelada a um modo mais “mecânico” de conceber a construção das obras. Essa concepção pode adquirir vários sentidos, como por exemplo: aquele em que o ato de criação é atributo predominante dx coreógrafox, o qual parte de uma inspiração temática prévia, que se traduz em movimentos elaborados apenas por elx, sendo estes em seguida reproduzidos pelxs bailarinxs sob sua orientação e direção. Já numa concepção inspirada pelo segundo modelo (contemporâneo), o processo de criação se dá predominantemente através da troca de experiências e de informações, promovida pelo encontro dx coreógrafox com xs bailarinxs, e emerge durante essa relação. Ainda que exista ou possa existir uma motivação prévia dx coreógrafox para a criação, o produto final não é normalmente idealizado de modo preliminar, uma vez que seus resultados dependem e devem resultar do que as interações criativas promoveram durante a experiência de criação. Daí se denominar muitas vezes o resultado levado ao público como uma “mostra de processo”, em vez de “obra” ou de “produto”, considerando a incompletude da obra como uma característica fundamental da arte. Por outro lado, se numa coreografia inspirada nos moldes que chamo aqui de “modernos”, os ensaios com repetições exaustivas dos movimentos são uma prática constante na busca por atingir a perfeição – como uma condição mínima para que algo possa ser levado ao público – as possíveis falhas e imperfeições das obras contemporâneas são entendidas como fruto das contingências do ato de criar tipicamente humano.

Por outro lado, é importante salientar que, se neste segundo modelo se abre um espaço maior para o improviso e para possíveis mudanças de estratégia na criação, não fica também completamente excluída a possibilidade dx coreógrafox propor células coreográficas de sua autoria (e vice-versa, o mesmo se aplicando ao “moderno” onde pode também haver compartilhamento de células criadas pelxs bailarinxs). Entretanto as exigências, em termos de resultados que uma eventual coreografia contemporânea possa demandar nesse caso, continuam respeitando as particularidades com que cada bailarinx é capaz de lidar e mesmo de propor dentro dessa tarefa de reprodução.

A relação com o corpo é outro dos aspectos que se modifica radicalmente na passagem de um paradigma para o outro. Uma vez que a repetição e a prática de exercícios intensos e repetitivos acabavam gerando muitas lesões nxs bailarinxs – entendidos no paradigma moderno como “instrumentos” para a criação – a dança fundada no paradigma posterior buscou construir outras possibilidades de treinamento corporal que evitassem o desgaste precoce do corpo e respeitassem suas limitações. Assim, a introdução de técnicas de

consciência corporal, de práticas somáticas ou mesmo de estudos de anatomia para promover um maior entendimento sobre as possibilidades do corpo em movimento, foram algumas das introduções que um paradigma pós-moderno de pensamento trouxe para a dança.

Mas a nossa preocupação em contextualizar as influências sócio históricas que estão por trás de cada um destes modelos de pensamento também se pauta aqui num cuidado absorvido do livro de Rita Felski, *The gender of modernity* (1995), acerca destes movimentos históricos e artísticos considerando as suas muitas representações culturais produzidas *sobre e por* homens e mulheres.

No período em que a dança clássica se consolida e populariza (a partir do séc. XVIII) – e que se localiza numa modernidade sócio histórica, anterior ao modernismo das artes –, a presença das mulheres ainda que grande, ficava normalmente restrita ao papel de bailarinas, destacando-se raríssimas vezes como figuras criadoras³². Como nos mostra Suzan Manning (1997), esta predominância dos homens enquanto criadores influencia fortemente o modo como as mulheres são representadas em cena: geralmente figuras etéreas, frágeis e delicadas, e desempenhando papéis de fadas, cisnes, bonecas ou princesas encantadas, sendo protegidas ou salvas por príncipes ou amaldiçoadas por bruxas e madrastas invejosas.

Durante o modernismo (virada do XIX para o XX), claramente influenciadas pelo movimento feminista (ROPA, 1998), as chamadas “matriarcas da dança moderna”, dão início ao processo de criação e proposição artística no feminino. A mudança no modo como estas passam a se mover e a construir representações femininas em cena é transformado não apenas pela sua visão artística de um mundo que está agora em plena transformação – com industrialização, guerras e avanços tecnológicos – mas, e sobretudo, pela necessidade de negar uma visão idealizada do feminino, mantida por tanto tempo na dança clássica³³. Conferindo peso ao corpo e uma relação mais dinâmica com o chão, as coreógrafas modernas também passam a se utilizar de movimentos pélvicos e a dar maior mobilidade ao tronco, o que subverte a imagem de leveza e elegância que conferia à bailarina clássica uma imagem tão característica. A dança expressiva da bailarina alemã Mary Wigman (1886-1973), imortalizada no solo “A Feiticeira” é um exemplo claro da subversão de uma feminilidade proposta em oposição ao balé pela dança moderna.

32 São pouquíssimas as referências femininas como coreógrafas na História da Dança oficial do ocidente. As primeiras a se destacarem nesta função foram Marie Taglione e Fanny Cerrito (durante o romantismo) e posteriormente, chegando a ser internacionalmente reconhecida, Bronislawa Nijinska, no início do século XX – irmã do famoso bailarino russo, Nijinski – que por sua familiaridade com o astro teve muitas vezes sua fama ofuscada ou atribuída a ele.

33 “Sou inimiga do balé, que considero um gênero falso e absurdo, fora do domínio da arte.” (DUNCAN, s/d, p.142).

A partir daí, o desenvolvimento das mulheres ocupando outras funções dentro da dança se torna uma possibilidade, mas não necessariamente uma constante, sobretudo quando pensamos em funções de maior reconhecimento (HANNA, 1999), como diretoras ou coreógrafas. Não temos como negar que este foi um momento de ruptura em algumas estruturas de poder dentro da dança, no entanto, é sobretudo a partir da dança pós-moderna, com a influência das questões de gênero e de raça ocupando espaço nas artes que começam a ocorrer maiores aberturas para este debate, bem como maiores propostas estéticas de rompimento com as tradicionais representações dos gêneros. Como aponta Janet Wolff:

A dança pós-moderna começou a alcançar este objetivo, e, assim, usar o corpo pela primeira vez de uma forma verdadeiramente política. Este desenvolvimento é discutido por Elizabeth Dempster, que salienta que o foco principal da dança pós-moderna (indo de volta para Merce Cunningham na década de 1940, mas a maior parte emergente nas décadas de 1960 e 1970), foi o próprio corpo. Não é incomum para um coreógrafo pós-moderno usar corpos não treinados em uma obra, ao lado de dançarinos treinados. (Trabalho de Michael Clark é um exemplo britânico desta prática.) A dança em si é assim desconstruída, e as operações e ações do corpo tornadas claras. O próprio corpo pode ser o tema da dança, e uma boa dose de dança pós-moderna está preocupada com a política de gênero e sexuais (Yvonne Rainer, nos Estados Unidos, na Grã-Bretanha DV8). O repertório, o estilo, as ideologias e a ilusão de transparência do meio, tanto da dança clássica quanto da moderna foram derrubadas pela dança pós-moderna. Em tal prática, o corpo pôde na verdade fornecer um local para uma radical política cultural³⁴. (WOLFF, 1997, p.30/37, tradução e grifos meus).

Algumas coreógrafas e bailarinas que estiveram ligadas ao movimento pós-modernistados anos 1960, como Yvonne Rainer – que era muito próxima da crítica de dança e feminista Jill Johnson – foram engajadas em abordar questões relacionadas ao feminismo e às questões de gênero e sexualidade através da dança. Algumas delas, como é o caso de Suzan Foster, deram continuidade a estas questões através da produção escrita, teórica e performática.

Como aponta Marília del Ponte de Assis (2012, p.47), neste momento também, muitas propostas artísticas que se dedicavam a discutir as questões de gênero e sexualidade através da dança, se caracterizavam por experiências subversivas onde a exposição radical dos corpos (frequentemente nus) ou as recorrentes citações à homossexualidade, contribuíram para a

34 Postmodern dance has begun to achieve this, and thus to use the body for the first time in a truly political way. This development is discussed by Elizabeth Dempster, who stresses that the key focus of postmodern dance (going back to Merce Cunningham in the 1940s, but for the most part emerging in the 1960s and 1970s) has been the body itself. It is not uncommon for a postmodern choreographer to use untrained bodies in a work, alongside trained dancers. (Michael Clark's work is a British example of this practice.) Dance itself is thus deconstructed, and the operations and actions of the body made clear. The body itself may be the theme of the dance, and a good deal of postmodern dance is concerned with gender and sexual politics (Yvonne Rainer in the United States, DV8 in Britain). The repertoire, the style, the ideologies, and the illusion of transparency of the medium of both classical and modern dance have been overturned by postmodern dance. In such a practice, the body can indeed provide a site for a radical cultural politics. (WOLFF, 1997, p.30/37, no original.)

contestação de um modelo anterior mais puritano.

Assim, desde a guinada modernista – ainda que de modo mais sutil e estereotipado – e, sobretudo depois com o pós-modernismo na dança, pode ser percebida a ruptura entre o processo de naturalização das representações de gênero pautadas em papeis, e a introdução de uma perspectiva mais crítica e consciente sobre as questões de gênero (prementes nos corpos), afetando assim essas representações.

3 METODOLOGIA EM CAMPO: OS CAMINHOS TRILHADOS

A elaboração de estratégias metodológicas que permitissem acessar as informações necessárias a uma melhor compreensão do evento coreográfico ocorrido no Balé Guaira em 2011 foi desenvolvida em duas frentes. A primeira objetivava o acesso às imagens das obras, para o tratamento das informações nelas contidas, considerando a inspiração sociológica de compreensão dos fenômenos artísticos, segundo a compreensão dos espectros sugeridos por Heinich (2009). A segunda estratégia objetivava a compreensão dos processos subjetivos, relativos aos agentes envolvidos no evento. Neste segundo âmbito optei pela observação do seu cotidiano de trabalho e pela produção de entrevistas dirigindo-me diretamente aos agentes envolvidos no evento. Busquei perceber como o processo ocorrido em 2011 havia impactado suas histórias pessoais e profissionais, e como cada um/a havia atribuído sentido ao evento de transição experimentado.

A minha relação de aproximação, enquanto pesquisadora, com a instituição, foi facilitada por, na época do início da pesquisa, frequentar aulas de balé clássico com a atual diretora do Balé³⁵, e também por conhecer diversxs integrantes desta companhia, devido à minha atuação como bailarina no campo da dança em Curitiba. Se por um lado o encontro e os diálogos nas entrevistas com xs agentes da companhia (bem como nas observações de aulas e ensaios) foram facilitados pela minha proximidade com o campo, por outro lado, a curiosidade por parte destes em relação ao meu interesse sociológico na companhia também era frequente. Perguntavam a todo o momento, por que eu queria saber sobre 2011, perguntavam várias vezes sobre o curso (sociologia) que eu fazia – pois alguns/as sabiam que eu também cursava dança na Faculdade de Artes do Paraná, e de um modo geral se sentiam bastante à vontade para falar de suas experiências. Ao longo das entrevistas tive a impressão de que havia uma enormenecessidade, tanto por parte dxs bailarinxs como da coreógrafa, de desabafar sobre seus sentimentos acerca dos eventos ocorridos.

3.1 AS ENTREVISTAS

A escolha metodológica foi por utilizar entrevistas semiestruturadas, servindo ao intuito de conhecer um pouco melhor as trajetórias tanto biográficas, como artísticas, de cada um/a dxs agentes, a fim de compreender como o evento de 2011 havia impactado no

35 Frequentei as aulas de balé clássico com a Professora Cintia Nápoli no seu espaço artístico particular o Vila Arte, em Curitiba, de 2011-2014.

desenvolvimento de suas vidas e carreiras. As entrevistas com xs bailarinxs foram organizadas em três blocos de questões abertas que ao longo das falas permitiam a inclusão de algumas questões mais diretas. Na primeira parte da entrevista, pedia a elxs que me contassem um pouco de suas trajetórias de vida, indicando sua origem, a profissão de seus pais e a configuração familiar, explicando em que momento e como haviam encontrado a dança. Após esta introdução, pedia que falassem do processo de entrada na companhia e do trabalho realizado ao longo dos anos na instituição. Em seguida pedia que me contassem sobre o processo de 2011, inquirindo diretamente sobre as mudanças ocorridas ao longo desse ano, para que expusessem como haviam lidado com tais propostas. Nesse momento pedia que me contassem como foram as aulas, a organização do tempo de trabalho durante esse período e como se sentiram com a introdução deste novo modo de trabalhar. Num terceiro momento, pedia que falassem sobre a dança contemporânea: indicando (caso houvesse) alguma preferência em termos de grupos ou coreógrafos específicos; o que pensavam sobre a dança contemporânea hoje; e se acreditavam haver diferenças entre as performances masculinas e femininas na dança que se faz hoje.

A entrevista com a atual diretora Cintia Nápoli seguiu mais ou menos a mesma lógica das entrevistas com xs bailarinos. Já com a coreógrafa Carmen Jorge, precisei adotar uma estratégia um pouco diferente para chegar ao assunto de meu interesse. Eu havia sido advertida por colegas do campo da dança, de que talvez a coreógrafa não estivesse disposta a falar sobre sua experiência junto àquela instituição em 2011, uma vez que sua relação havia sido um tanto traumática, (fazendo inclusive com que após o trabalho, esta houvesse se afastado consideravelmente da cena da dança). Optei por num primeiro contato, solicitar a sua entrevista para conversar sobre a dança na cena curitibana de um modo geral. Entretanto ao longo da primeira hora de entrevista – em que a instiguei a falar sobre sua trajetória artística – por perceber que havia abertura de sua parte, introduzi algumas questões que perpassavam a sua contribuição no CCTG e percebi que havia sim muita disposição em abordar o assunto. A partir daí, ela pôde expor de modo bastante claro sua impressão sobre a experiência e seus sentimentos com relação ao evento.

As entrevistas com a diretora em exercício na época (Andrea Sério) e com a Diretora Presidente do CCTG seguiram modelos um pouco distintos. A primeira foi informada já por e-mail de que a entrevista seria sobre a sua gestão no Balé Guaira em 2011, o que a fez adotar uma postura muito mais direta em relação ao assunto, mas ao mesmo tempo também mais cuidadosa. Já com Mônica Rischbieter – talvez mais acostumada a dar entrevistas sobre o seu trabalho na instituição – foi informada de que o tema da entrevista seria apenas o Balé Guaira,

o que a fez focar sua fala na gestão que assumiu desde 2011, realizando uma espécie de balanço sobre as conquistas alcançadas e os possíveis erros cometidos. Ela foi extremamente solícita, pôs à minha disposição uma série de dados objetivos, referentes aos seus quatro anos de gestão na casa (números de bilheteria, especificados por espetáculos e locais de apresentação, por exemplo), e me possibilitou o acesso aos arquivos históricos do Balé, localizados no Arquivo Público do Estado³⁶.

Inicialmente o meu objetivo de pesquisa era entrevistar dez pessoas dentre as tantas que haviam estado envolvidas no processo de 2011: a coreógrafa Carmen Jorge; a diretora do Balé na ocasião, Andrea Sérgio; a presidente do CCTG, Mônica Rischbieter; a atual diretora do Balé Cintia Napoli (que na época do evento assumiu o posto de professora de dança contemporânea junto à companhia) e seis bailarinxs da companhia. A minha primeira seleção foi a escolha de três bailarinas e três bailarinos para serem entrevistadxs, e a motivação para este número surgiu após algumas conversas com a atual diretora, onde esta foi indagada a respeito da relação que cada um/a destxs teve com o processo de transição ocorrido em 2011. De acordo com a diretora, dentre xs bailarinxs da companhia houvera muitas reações distintas durante o processo. Alguns/as haviam sido mais, outros menos, resistentes às mudanças, alguns/as haviam “aproveitado” muito, outrxs pouco ou quase nada da experiência e segundo ela, todxs haviam “se transformado” durante o processo.

Devido à faixa etária ser muito diversa (25-50) entre xs integrantes, o principal critério para a escolha dxs entrevistadxs foi a idade, além dos já citados gênero e da sugestão da diretora

de acordo com as supostas reações pessoais ao evento ocorrido. Assim, foram escolhidos conforme os critérios, dois integrantes (um homem e uma mulher) para cada “tipo de reação” citadas, e com idades diversas. Os tipos de reação e as três faixas etárias organizadas foram considerados respectivamente como: “muito favorável” às mudanças, “pouco favorável ou indiferente” e “resistente” às mudanças; entre 25 e 30 anos; na faixa dos 30 anos, mais de 40 anos. Entretanto, ao longo das primeiras entrevistas, algumas pessoas sugeriram outras para que eu entrevistasse, ora devido ao modo completamente oposto ao seu de encarar o processo, ou porque acreditavam ter tido experiências únicas das quais poderiam gostar de falar (e eu provavelmente gostar de ouvir). Acatando as sugestões, resolvi ouvir mais algumas pessoas,

36 Realizei uma visita ao Arquivo Público do Estado acompanhada da responsável pela manutenção do arquivo junto ao CCTG, onde pude coletar fotografias de documentos relativos ao Balé. O acervo referente aos 45 anos de história do Balé se encontra pouco organizado e foi bastante difícil encontrar materiais relevantes para a pesquisa. A própria localização dos vídeos dos espetáculos, teve de ser feita diretamente no teatro, e junto ao produtor dos vídeos. Uma vez que no acervo não existe uma catalogação deste material audiovisual organizada, as dificuldades para encontrar documentos específicos são imensas.

seguindo heterodoxamente o método de bola de neve, até saturar o nível de diversidade das informações coletadas.

Esse processo motivado pela interação em campo totalizou além das já programadas seis entrevistas com xs bailarinxs da companhia, mais duas entrevistas com duas bailarinas, totalizando ao final da pesquisa doze entrevistas com variação entre 45 minutos e 2 horas e meia cada uma. Todas foram gravadas, transcritas e analisadas durante os dias e semanas seguintes à realização destas.

As entrevistas foram realizadas de acordo com a disponibilidade de cada pessoa. Xs bailarinos foram entrevistadxs todxs no próprio CCTG. Oito delas aconteceram nos sofás do hall de entrada do teatro (enquanto este se encontrava fechado) – por se configurar um lugar confortável e silencioso – uma das bailarinas foi entrevistada na salinha de descanso dxs bailarinxs (que se demonstrou um lugar extremamente barulhento e passível de interrupções) e uma delas num camarim do teatro que se encontrava desocupado. Todxs xs bailarinxs cederam entrevista ou durante o horário de descanso (inserido no período de trabalho diário da companhia), ou após finalizada a jornada. A entrevista com a coreógrafa residente no período (autora das obras de 2011) aconteceu no apartamento da artista, localizado no centro de Curitiba, e foi agendada por e-mail, a partir de contatos do meio artístico-acadêmico da dança. A entrevista com a Diretora Presidente do CCTG, Mônica Riscbieter, foi concedida no gabinete da direção do teatro, durante a semana e com as portas abertas. A entrevista com a atual diretora foi cedida na sala da direção do Balé durante um feriado em que estava trabalhando, e com a diretora artística da companhia no período (Andrea Sério), foi realizada ao final da tarde, na mesa de um café no Shopping Mueller.

3.2 A OBSERVAÇÃO EM CAMPO – AULAS DE BALÉ E DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

O trabalho em campo, para além das entrevistas e da recolha de material audiovisual, incluiu também a observação de algumas aulas, ensaios e espetáculos da companhia, durante o período que foi do final de 2013 até o começo de 2015, com várias interrupções. A opção por observar as aulas e ensaios, decorreu da necessidade de me aproximar dxs integrantes da companhia colocada agora no papel de pesquisadora, e de enquanto indivíduo “não participante” poder atentar para outras dimensões deste espaço que para mim sempre fora tão familiar. A experiência de estar em uma sala de aula, sem poder participar da aula, e

exercitando um outro tipo de olhar para aqueles corpos, que normalmente se configuram como meus pares, foi deveras desafiadora.

A sala de aula do Balé Guaíra, sede do trabalho da companhia, fica no terceiro andar do prédio do CCTG, localizado na Praça Santos Andrade, no centro de Curitiba. É uma sala bem ampla com espelhos fixados ao longo da maior parede (que mede aproximadamente uns 24 metros quadrados). Num piso um pouco mais elevado dentro da sala, onde fica também o equipamento de som, existe um piano de cauda posicionado no canto ao fundo do espaço. Os camarins onde os bailarinos se vestem e guardam suas coisas pessoais ficam no piso abaixo, e no piso da sala existe apenas um banheiro unissex. O chão é dotado de linóleo preto – um tipo de piso próprio para a dança –, e pela sala podem-se encontrar alguns objetos para a realização de exercícios como a bola de pilates e alguns colchonetes de solo.

Após ter recebido a autorização da instituição para acompanhar o trabalho da companhia, ao chegar ao CCTG, eu entrava na sala de aula e me sentava no chão ou numa cadeira junto à barra³⁷, de modo a poder observar todo o espaço da sala de aula. A jornada de trabalho diária do grupo é de 6 horas – das 13h15 às 19h15 –, dividida geralmente entre uma aula de aquecimento, que tem também a função de manutenção do preparo corporal, e os ensaios das coreografias que serão apresentadas. O preparo corporal dos bailarinos³⁸, com base nos dias de trabalho que observei é realizado a partir de aulas de balé clássico e de aulas de dança contemporânea³⁹. Segundo a diretora e alguns/as bailarinos, as aulas de balé, que são a base de condicionamento físico da companhia, aconteceriam três vezes por semana – nas segundas, quartas e sextas – alternando-se com as aulas de dança contemporânea – às terças e quintas – com duração de uma hora e meia cada uma. Entretanto algumas das vezes em que me dirigi ao Teatro (nas terças e quintas) com o objetivo de observar as aulas de dança contemporânea fui surpreendida por aulas de balé clássico. Isto se explica pelo fato da

37 A barra de madeira (ou de ferro) é uma estrutura fixada na parede, na qual os bailarinos se apoiam a fim de realizar os exercícios de aquecimento na aula de balé. É um elemento fundamental em todos os estúdios que realizam o trabalho de formação corporal com base no balé clássico.

38 A companhia contava, na época em que observei as aulas, com 26 bailarinos – 14 mulheres e 12 homens – dentre estes, alguns não estavam mais se apresentando, como era o caso de Regina Kotaka e Wanderley Dias, que apenas faziam algumas aulas. O regime de contratação destes profissionais é em sua maioria através da função de cargos comissionados junto ao governo do Estado, desde 2003. Apenas 5 deles, remanescentes dos últimos concursos públicos para a função de bailarinos são funcionários públicos de carreira. Este sistema de contratação que já gerou diversas polêmicas na instituição, exigiria um capítulo à parte para ser melhor explicado, mas por não se tratar de um tema central dentro dos objetivos desta dissertação não será discutido aqui de modo extenso. Algumas informações sobre as polêmicas envolvendo as contratações através de cargos em comissão podem ser encontradas na dissertação de mestrado de Marila Veloso (2005).

39 A partir de 2015, foram incluídas também aulas de pilates duas vezes por semana, ministradas por uma das bailarinas que recentemente assumiu o posto de fisioterapeuta da companhia. Antes dela assumir essa posição, havia apenas um massagista (concursado nessa função), que eventualmente prestava serviços de fisioterapia.

professora de dança contemporânea ser também a atual diretora da companhia, o que muitas das vezes a fazia se encontrar ocupada por outras atividades no momento da aula. A companhia conta com três maîtres de balé que se alteram entre os dias de aula dessa técnica⁴⁰.

Quando chegava à sala, geralmente alguns minutos antes de começar a aula, muitxs dxs bailarinxs já se encontravam pelo espaço, alguns alongando os músculos, outrxs fazendo abdominais, outros conversando entre si, outros lendo, outras se maquiando. Quando a(s) maître(s) indica/m que vai começar a aula, são em sua maioria os homens que se prontificam a colocar no centro da sala as barras móveis, que servem para a realização dos exercícios iniciais, embora as mulheres por vezes também dividam com eles essa tarefa.

Durante a explanação do exercício – que é demonstrado pela(s) professora(s) – a disciplina entre todos é bastante evidente, ficam em silêncio absoluto e se encostam nas barras das paredes de modo a permitir que tdxs observem a explicação. Durante a explicação, alguns/as delineiam de modo tímido o exercício junto com ela(s) para ajudar a memorizar a sequência, outrxs apenas observam estáticos, e muito raramente fazem perguntas. Em seguida o sonoplasta

– ou a pianista – dá início à música clássica que embala os exercícios e todos repetem os passos realizados antes pela professora, agora ao som da música. Por vezes a marcação do exercício é feita também com o acompanhamento da música, mas a maior parte das vezes era feita ao som da contagem ritmada da(s) professora(s) em divisão de 8 tempos. Os exercícios de balé realizados na barra organizam-se em aproximadamente 8-10 movimentos distintos, que se seguem uns aos outros, com sequências diferentes a cada dia, mas mantendo os mesmos princípios básicos.

Durante a realização dos exercícios, a(s) professora(s) observava(m) atenta(s) aqueles corpos que se movem disciplinados, realizando com muita seriedade o exercício que ela(s) havia(m) proposto. Eventualmente a(s) professora(s) fazia(m) algumas correções específicas a algum/a bailarinx e ao longo de todo o exercício, ia(m) dando indicações de como melhor os realizar. Com falas como, por exemplo: “Estica esse pé! Aprofunda mais o *fondue*⁴¹ e cresce o topo da cabeça... Mantém o abdômen acionado e forte!”, dentre muitas outras. Após a barra finalizada, xs bailarinxs tem breves minutos para se alongar, tomar água e retirar as barras móveis do centro da sala, para em seguida continuar com exercícios mais vigorosos no centro da sala. Os exercícios realizados no centro são também em torno de 8-10 e envolvem

40 O professor de balé Jair Morais, durante o período em que observei as aulas da companhia, se encontrava afastado por motivos de saúde.

41 Fondue é o nome (em francês) de um dos exercícios básicos da técnica do balé. Nele x bailarinx deve flexionar ao máximo os joelhos, sem retirar os calcanhares do chão, promovendo o alongamento máximo da panturrilha.

movimentos de maior amplitude e deslocamento pelo espaço, como piruetas, saltos, valsas e *adágios*⁴². Os mesmos procedimentos de explicação e repetição realizados durante a barra conservam-se no “centro”.

Durante os exercícios na barra não existe uma separação entre homens e mulheres, entretanto quando passavam a realizar os exercícios de centro, foi comum ver as professoras dividirem o grupo – para uma melhor utilização do espaço – em grupos de homens e mulheres. A terceira fase da aula, que se realiza através dos exercícios de deslocamento no espaço (normalmente utilizando o sentido das diagonais da sala), também mantinham por vezes a lógica da separação entre os gêneros, embora não de maneira tão evidente e programada quanto a divisão nos exercícios de centro. Ou seja, sem que a(s) professora(s) pedisse(m) expressamente – como ocorria nos exercícios do centro – xs bailarinxs de modo autônomo se dividiam em grupos menores (de 4 ou 5) majoritariamente masculinos ou femininos.

A explicação para essa divisão sexual nos exercícios de deslocamento e de grandes saltos realizados nas aulas de balé advém das diferenças no modo como devem ser realizados pelos homens e pelas mulheres, pautados na lógica de virtuosismo desta técnica de dança que tende a explorar as capacidades fisiológicas da maioria dos corpos a partir do gênero. Assim, os homens costumam saltar mais alto ou fazer alguns tipos de saltos que as mulheres não são treinadas a aprender desde pequenas. Quando havia pianista presente na aula, o andamento das músicas nos exercícios masculinos era geralmente diminuído, de modo a acompanhar seus passos de maior amplitude.

As roupas utilizadas pelxs bailarinxs nas aulas e nos ensaios, eram em geral muito semelhantes entre si, sem grandes distinções entre os gêneros. Calças confortáveis de malha, moletom ou náilon, bermudas desportivas (justas ao corpo ou não), camisetas ou blusas (mais ou menos justas no corpo), e meias soquetes ou meia-calça com o uso de perneiras ou não. Durante as aulas de balé, algumas meninas utilizam os conhecidos collants, ou tops, e muitos dos meninos em dias mais quentes por vezes faziam aula sem camisa. As cores das roupas são as mais variadas, uma vez que esta companhia não exige nenhum tipo de uniforme para o trabalho. Os sapatos de balé – sapatilhas de meia-ponta – também são utilizados por homens e mulheres, embora nem todxs os utilizem nas aulas de balé. Não foi observado em nenhum dia o uso de sapatilhas de ponta por nenhum/a integrante da companhia.

42 Numa referência ao andamento da música, os *adágios* são sequências de movimentação mais lentas que exigem dxs bailarinxs muita concentração e equilíbrio, além de musicalidade. Geralmente envolvem movimentos em que x bailarinx permanece em apenas uma das pernas, enquanto eleva a outra à máxima altura, demonstrando flexibilidade e domínio sobre o corpo.

Ao final de uma sequência de grandes saltos realizados por quase todxs xs bailarinxs – já que alguns que estavam lesionadxs ou se recuperando de lesões e não os realizavam – a professora indica que finalizou a aula e todxs lhe batem palmas em agradecimento. Ela dá algumas indicações sobre como se procederão os ensaios em seguida, quando recomeçarão as atividades após uma pequena pausa (15-20 minutos). Quase todos os dias em que observei a aula, ela(s) orientara(m)-lhes que se alongassem e deixava(m) uma música clássica lenta soando de fundo para que o fizessem.

As aulas de dança contemporânea que observei, e que foram apenas duas durante todo o período que acompanhei a companhia, tinham uma configuração razoavelmente distinta das de balé clássico. Como das outras vezes, quando cheguei à sala, xs bailarinos também se encontravam já na sala aguardando a professora, mas desta vez não apenas se alongando, fazendo abdominais, ou conversando, mas também se movendo pelo chão ou fazendo massagens uns/as nos/as outrxs. Quando a professora (e atual diretora) chegava, ia cumprimentando a todxs de modo carinhoso (com beijos ou abraços) e perguntando a cada um delxs como estavam. Alguns/as bailarinxs que estavam lesionadxs, ou se recuperando de alguma lesão, recebiam dela atenção mais especial, dava-lhes alguma indicação de cuidado, ou perguntava o que o médico havia dito na última consulta. Após alguns minutos de recepção, a primeira coisa que pediu ao grupo foi que se deitassem no chão de um modo confortável e prestassem atenção em seus corpos. Ela também se deitou em meio a eles no chão e foi dando indicações através da fala sobre o que deveria ser feito. Ao mesmo tempo em que ela também se movia pelo chão, era ouvida e seguida por todxs simultaneamente enquanto experimentavam cada um/a em seus corpos tais sugestões. As sugestões iniciais eram: “Percebam a respiração de vocês. Como ela está? Onde ela está? Se espreguicem e sintam o chão. Que partes do corpo estão tocando o chão? Que parte não? Que partes estão mais tensionadas? Tentem relaxar essas partes. Como eu posso ir aos poucos trazendo o meu corpo para cá, neste momento, e entrando em contato com o que vamos fazer aqui e agora...”.

À medida que cada um foi se organizando ao som das suas indicações e falas, a sala transformou-se num coletivo uníssono, mas que em movimentos diversos e improvisados se movia pelo chão da sala – ora se esticando, ora se encolhendo, ora bocejando, de olhos abertos ou fechados, cada um no seu tempo próprio e de acordo com suas vontades pessoais. Após alguns minutos de movimentação livre, articulando os membros de modo a se apropriar de seus corpos de acordo com cada vontade do momento, a professora começou a mostrar alguns exercícios e sequências mais organizadas. Essas sequências proporcionavam primeiramente a rotação dos membros inferiores e dos pés, depois do torso, dos membros

superiores e da cabeça, alternando entre a repetição de algumas ações específicas e alguns alongamentos únicos e mais demorados. Alguns exercícios de força, que exigiam o apoio do corpo sobre os braços e cotovelos ou exercícios que exigiam força abdominal, também eram frequentemente requisitados. Embora os exercícios iniciais comessem no chão, muitas vezes eles se levantavam por breves momentos para em seguida retornar ao solo. Em geral estas sequências de exercício foram um pouco mais longas do que as do balé, e se parecem por vezes com pequenas coreografias, já que encadeiam vários passos seguidamente. Assim como no balé, todos os exercícios são repetidos para os dois lados (esquerda e direita).

Em seguida aos exercícios de aquecimento no solo, a professora propôs algumas sequências em pé. O aquecimento dos pés e das pernas com movimentos de flexão e extensão dos membros e breves equilíbrios em apenas uma das pernas era a marca principal destes exercícios. Sem realizar intervalo entre uma coisa e outra eles procederam em continuidade aos exercícios de deslocamento, utilizando os espaços da sala no sentido horizontal e diagonal. Estas sequências de movimento, embora comessem de pé, arremetiam a passagens pelo solo diversas vezes, e com bastante agilidade envolveram por vezes pequenos saltos, ou passagens em que o apoio do corpo ficava apenas nas mãos.

Embora houvesse uma música ritmada tocando no aparelho de som numa função meio que de “modo ambiente”, de acordo com a indicação da professora, deveriam realizar a maior parte dos exercícios cada um no seu tempo. Entretanto era possível perceber que de acordo com a organização da sequência de movimentos coreografados, a maioria seguia mais ou menos no mesmo tempo, quase no ritmo da música, ficando apenas alguns “atrasados” ou “adiantados” diante de um ritmo que predominava.

Não houve nas aulas de dança contemporânea que observei, correções explícitas da professora ao modo como cada um/a realizava os exercícios ao longo da aula, no entanto, ela parecia observar atentamente cada um/a enquanto se moviam. Do mesmo modo que na aula de balé, o grupo era por vezes dividido em grupos menores para poder otimizar o espaço durante as sequências realizadas, entretanto nestas aulas não havia um critério baseado nos gêneros para essa divisão.

Após o término da aula, a professora de modo semelhante à aula de balé, também orientou xs bailarinxs a se alongarem, colocando uma música mais tranquila e deixando-os à vontade novamente para realizarem suas necessidades. Em cerca de 5 minutos novamente livres, elxs esticaram seus corpos pelo chão, alguns/as realizando alongamentos, outrxs apenas relaxando deitadx, e outrxs ainda experimentando algumas movimentações mais

complexas que poderiam remeter às coreografias que iriam ensaiar em seguida. Ao final deste tempo, a professora agradeceu pela aula e também recebeu os tradicionais aplausos de todxs.

3.3 ENSAIOS

Os poucos ensaios que observei – uma vez que as coreografias que estavam ensaiando naquele período não eram mais de tanto interesse para mim, devido ao recorte temporal escolhido – estavam em geral pré-agendados pela direção e constavam numa planilha afixada num mural ao fundo da sala. Seguiam a organização da agenda de apresentações que a companhia deveria realizar nas semanas ou meses seguintes. Assim, na maior parte das vezes assisti aos ensaios porque estava aguardando algum/a bailarinx para realizar a entrevista, e não tanto com interesse de registro. No entanto, estas observações menos pretenciosas foram igualmente interessantes para o meu processo de pesquisa junto ao grupo.

Geralmente iniciavam o ensaio com algumas correções feitas pela ensaiadora, referentes ao ensaio do dia anterior. Esta exigia que cada bailarinx ou grupo repetisse determinado passo ou partes da coreografia diversas vezes enquanto observava e fazia novas anotações sobre o que poderiam melhorar ou modificar. Em seguida dava suas indicações de modo explícito e ajudava a melhorar algum aspecto em que não se sentia satisfeita com os resultados demonstrados. Todos os ensaios observados foram de coreografias de dança contemporânea⁴³, de coreógrafos que não se encontravam presentes no momento da observação, mas a referência ao que estes haviam dito ou sugerido era comum na fala das ensaiadoras. Notava-se que a preocupação maior das ensaiadoras era a de que realizassem os movimentos juntxs e de modo muito preciso, pois estavam sempre atentas aos detalhes mínimos. Enquanto elas observavam e corrigiam um/a bailarinx ou um grupo, outrxs (substitutos em potencial) realizavam em simultâneo os mesmos passos ao fundo da sala. O silêncio durante o ensaio era extremamente marcante, mesmo entre aquelxs que não estavam comprometidos com o ensaio, havia uma evidente preocupação em falar baixo ou em apenas observar xs demais. O processo de ensaio observado se caracterizou basicamente pela repetição das coreografias e pelas correções da ensaiadora num processo bastante exaustivo, que era claro pelo suor no corpo dxs bailarinxs e no evidente cansaço ao final do ensaio.

Cabe salientar que as minhas observações de aulas e ensaios, realizadas junto à companhia entre 2013 e 2015, não remetem às mesmas experiências ocorridas durante o ano

43 Assisti aos ensaios de “Desvio”, coreografia de Airton Rodrigues, “Predicativo do sujeito” de Alex Soares e de “Cinderela” do espanhol Gustavo Ramirez Sansano.

de 2011. Mas a sua descrição aqui, tem por objetivo facilitar a compreensão de um modo geral sobre o cotidiano de trabalho do grupo, no seu processo diário de construção do trabalho com o corpo e no corpo. O que é interessante e importante pensar a partir destas descrições, é que antes de 2011, as aulas de balé aconteciam todos os dias, e as aulas de dança contemporânea aconteciam apenas quando um/a coreógrafox novx vinha até à companhia para desenvolver um trabalho específico. Assim, não havia uma aula padronizada de dança contemporânea, mas espécies de workshops curtos voltados para o interesse de cada coreógrafox em especial. Esta mudança constitui um dos aspectos fundamentais apontados pela diretora na época, como uma das mudanças administrativas da companhia, que serão abordados no tópico seguinte.

4 AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS EM 2011

Atendendo às transformações e mudanças no meio social e artístico brasileiro, entendemos que as transformações ocorridas no ano de 2011, funcionaram como uma tentativa de introdução de referenciais de criação de inspiração pós-moderna (considerando o espectro de diferenças aqui, anteriormente, delineadas como características desse paradigma) na companhia do Balé Teatro Guaíra. No entanto, e como ficará evidente nos discursos da diretora, esta necessidade representa um esforço (relativamente tardio) da instituição, de aproximar a companhia de referenciais estéticos e artísticos já difundidos em outros meios de vanguarda, com os quais havia muito pouco ou nenhum contato anterior. Apresentaremos agora como estas influências foram implementadas através de diferentes e gradativas ações propostas pela direção, com o objetivo de aprofundar e ampliar as possibilidades de expressão da companhia através da dança contemporânea para em seguida descrever e analisar o processo de pesquisa que deu origem às novas obras.

4.1 AS TRANSFORMAÇÕES ESTRUTURAIS: MUDANÇAS ADMINISTRATIVAS PROMOVIDAS NA GESTÃO DE ANDREA SÉRIO JUNTO AO BTG

O processo de transformação ocorrido em 2011 foi fruto de uma proposta empreendida pela nova direção do CCTG. As mudanças de gestão no governo do Estado, haviam trazido novamente Mônica Rieschbieter⁴⁴ à presidência/direção do CCTG e com esta, a tarefa de promover mudanças visíveis (e necessárias) depois de 8 anos de uma gestão já desgastada sob a direção de Carla Reinecke Tavares. O projeto para a dança na instituição foi apresentado ao público curitibano como uma das prioridades de sua gestão. Por meio de matéria publicada na Gazeta do Povo, com a seguinte manchete: “Tradição com inspirações atuais: Balé Guaíra aposta em tendências contemporâneas na tentativa de conquistar maior visibilidade e reavivar seu prestígio”⁴⁵, a notícia trazia informações acerca da nova diretoria artística da companhia e apresentava (num breve currículo artístico) sua nova coreógrafa residente – Carmen Jorge.

Como apontou em entrevista a diretora artística da companhia no período – professora e pesquisadora Andrea Sérgio – desde o seu começo, esta proposta foi pensada decoletivamente, de modo a envolver todxs xs professorxs e profissionais que compõem a

44 Mônica já havia sido diretora do Teatro Guaíra durante a gestão de Jaime Lerner de 1999 a 2001, cargo que abandonou quando se tornou secretária de Cultura do Paraná (de 2001 a 2003).

45 Matéria disponível em (<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1153726>) acesso em 11/08/2013).

companhia. A opção pela transformação respondia a uma necessidade de “renascimento” da companhia, (re)inserindo o Balé Teatro Guaira no contexto da dança contemporânea nacional e internacional, abrindo as portas da instituição para um novo momento artístico e político. O desafio era inédito para o BTG: transformar-se numa companhia com uma cara mais “contemporânea”, ainda que mantendo o diálogo com a tradição que já carregava.

Para tanto, alguns projetos foram criados no sentido de organizar esta proposta de renovação. O programa maior, desenvolvido sob o nome “BTG: Corpo Público” trazia como ideia central a proposta de “troca de informações”, que para a diretora artística da companhia, era a maior das necessidades da instituição. Por outro lado, o “corpo público” – numa referência ao corpo de baile, e à instituição pública de cultura – se configurava também num programa cultural e pedagógico, no sentido de intensificar a relação (pressuposta numa companhia pública), de exposição constante e de acesso facilitado à população que contribui para a sua existência.

Assim, o programa tinha como uma das frentes a promoção de ações para formação de plateia para a dança – através de palestras e cursos abertos à comunidade, ministrados por acadêmicos e artistas, o chamado “Projeto 30 minutos” – e a chamada “Sexta-feira Pública” – em que eram disponibilizadas cinco cadeiras na sala de ensaio da companhia, para que qualquer pessoa pudesse assistir às aulas e ensaios da companhia. Além disso, o “Projeto Perfume” – que remetia à ideia de introduzir “pequenas borrifadas” de dança em espaços aleatórios, de modo a atrair a atenção daqueles que não se dirigem ao teatro voluntariamente – promovia a circulação de espetáculos e apresentações curtas em espaços como escolas, praças, museus e hospitais da região, levando nas palavras de Andrea “um cheirinho de arte”, para aqueles locais. Algumas destas apresentações contavam com a mediação de especialistas, que tinham por função comentar as obras e estimular o pensamento e o debate acerca da dança.

Já no que diz respeito às transformações internas provocadas pela nova gestão da companhia, algumas outras mudanças foram articuladas. A primeira delas foi a realização de um novo processo de audição, para renovação do elenco. No início de 2011 ao assumir o comando da companhia, Andrea enfrentou uma pequena crise entre xs bailarinxs, motivada por uma situação gerada na gestão anterior, em que alguns/as dxs bailarinxs haviam sido escolhidos para receber maiores salários. Esta escolha, embora absolutamente legal e permitida a quem ocupa um cargo de direção deste tipo, tinha sido avaliada como arbitrária por alguns/as bailarinxs, já que a situação não havia sido comunicada nem debatida publicamente em nenhum momento. A audição de 2011 teve, portanto duas preocupações:

redistribuir os tais 5 cargos mais elevados – agora a partir de critérios claros apresentados previamente pela direção (como mérito técnico e dedicação plena ao trabalho) –, além do recrutamento de novxs integrantes para os novos trabalhos da companhia.

Outro ponto a se salientar, a partir da percepção da nova diretora, diz respeito ao cenário, o cenário em que se encontrava a companhia no início daquele ano, e que também não parecia muito animador, nas palavras de Andrea:

Eles tavam assim muito cansados de, eu encontrei um cenário quando eu cheguei, muito mais difícil do que eu imaginava olhando de fora. Difícil no sentido de um sentimento assim, é... eles tavam se sentindo assim abandonados completamente. Você pensa num artista sem brilho, porque tá ali, não ganha bem, não tem dinheiro pra fazer produção, não viaja, não, a coisa vai morrendo, vai morrendo vai morrendo, e eles vão, se acomodando também naquela situação. Obviamente que não satisfeitos, mas se sentindo impotentes diante da estrutura, então é um cenário feio, sabe Tatiana, de você encontrar. **Porque não tinha o, quem sou eu? O quê que eu penso? O que é que eu tenho convicção? Como é que um artista produz, se sentindo um zero à esquerda?** Né, em termos de reconhecimento, e de tudo o mais... Não produz nada! **E é impossível você falar hoje em dança contemporânea, pensando na figura de um intérprete passivo!** Né, isso não existe mais, então a pessoa precisa estar lá viva, produzindo junto! **Então a pessoa tem que ser alimentada!** (SÉRIO, transcrição, p.2, grifos meus)

Nesta fala da diretora, fica evidente a preocupação de incentivar intérpretes ativos, ou propositores, coerente com a proposta de uma dança contemporânea “de hoje”. Por isso, a preocupação com a necessidade de “alimentar” seu novo elenco, fazendo-xs se perguntar “quem eram” e “o que estavam fazendo ali” foi um dos pontos que norteou as demais transformações realizadas no trabalho interno e no cotidiano da companhia. Segundo a diretora, antes da sua chegada, não havia uma organização interna da companhia no sentido de pensar seus objetivos e motivações no longo prazo. Assim, os projetos pareciam se suceder de modo quase aleatório, a partir de convites a coreógrafxs ou de aulas de balé que se arrastavam pela tradição, mas sem um propósito muito claro:

Então, é, a gente começou a pensar, de um lado essa gestão mais administrativa, a relação entre professores, maitres de dança, como uma equipe, e não como indivíduo que vai lá, dá a sua aula e vai embora, (...) então os professores passaram a discutir, são coisas muito óbvias isso que eu vou te dizer, mas é a realidade que nós tínhamos lá. Os professores passaram a discutir, aulas em conjunto, uma vez que eles trabalhavam em conjunto (risos) com esses bailarinos, e métodos de produção do trabalho, então isso tudo, **ainda era um pouco, antigo**, se você comparasse com o que hoje a gente já sabe sobre fisiologia, etc. e o conhecimento específico das técnicas. A outra questão era **a vivência de área técnica desses bailarinos, que era toda, absolutamente fundamentada no balé, e a companhia com uma filosofia já de muitos anos de dançar dança contemporânea**. Então, talvez pra 20 anos atrás, um bailarino que dançasse só dança clássica, transitasse pela dança contemporânea de 20 anos atrás, **mas não pela dança contemporânea de hoje**, né. Então **atualizar**

essa linguagem do corpo, era uma meta também acordada com a direção, nossa, de todos. (SÉRIO, transcrição, p. 2, grifos meus).

Por isso, uma das principais modificações incluída no processo de transformação do trabalho em 2011 foi a introdução de aulas semanais de dança contemporânea (que ficaram inicialmente a cargo da atual diretora Cintia Napoli⁴⁶), além de outras técnicas que foram experimentadas pelo grupo, não de maneira rotineira, mas através de workshops oferecidos por alguns/as parceirxs convidadxs pela direção. No entanto, o processo de transição das aulas de balé de todos os dias para as aulas de dança contemporânea foi gradual:

E aí passaram a fazer também aulas de dança contemporânea, primeiro com um tempo menor, aí a gente foi diminuindo, diminuindo um e aumentando o outro... então assim, assim que eu consegui trazer primeiro com os outros professores, então eu chamei, primeiro naquela ideia de fluxo de informações eu chamei a Gladis, eu chamei a Cintia Kunifas, chamei a Rose Rocha, chamei, eu fui chamando uma porção de gente que foi fazendo esse movimento, dando pequenos cursos né, cursos livres assim, é e de, junto das falas, né. Hélia Borges, a própria Angel Viana, sabe, então fomos trazendo gente que a gente conhecia, que tinha amizade. (idem)

Algumas das professoras citadas nesta fala são professoras de dança junto à Faculdade de Artes do Paraná, onde desenvolvem trabalhos de pesquisa de corpo, com intuítos estéticos muito distintos dos realizados pela maioria dxs coreógrafxs que haviam passado pela companhia, o que fez com que outras referências de dança se agregassem ao entendimento de dança que já lá existia. A introdução destas novas aulas abordando outros métodos e modos de trabalhar o corpo causaram todo o tipo de reações, segundo a fala da diretora:

Gente que amava e que se sentia respirando, e gente que odiava e que dizia eu não quero isso de jeito nenhum e “tanana”, mas que por outro lado compreendia também (...), compreendia também a necessidade. (...) Teve gente que estranhava no corpo né assim, aquela metodologia de dança contemporânea de ir muito pro chão e “nanana”, estranhava no corpo, ou sentia dor ou sentia que machucava, não se machucava feio de machucado feio, mas assim, é uma forma de resistência assim... E, é, mas a maioria das pessoas trazia uma resposta corporal muito positiva, muito positiva. (SÉRIO, transcrição, p. 8).

Além destas aulas de rotina, a introdução de outras técnicas específicas foram implementadas pela coreógrafa residente na época (Carmen). As aulas da técnica de Klein, por exemplo, foram uma constante durante o tempo em que a coreógrafa ficou junto à

46 A atual diretora do Balé Guaíra, e ex-bailarina da companhia, é uma pessoa que embora tenha sua história fortemente marcada por companhias mais tradicionais do cenário nacional (Balé da Cidade de São Paulo, Opera Paulista, Anima Ballet e Balé Teatro Guaíra), sempre circulou bastante pela cena de vanguarda. Tendo passado pela G2 cia de dança, em 2000, criou sua própria companhia de dança contemporânea a Des-companhia de dança, investindo em possibilidades de pesquisa e investigação de linguagem, desenvolvendo parcerias com outrxs artistas do cenário da dança contemporânea nacional.

companhia. Esta técnica de treinamento corporal muito específico, segundo foi descrita pelas entrevistadas, exige que as bailarinas fiquem com o corpo flexionado (e com a cabeça voltada para baixo) proporcionando o alongamento dos músculos posteriores das coxas, durante longos períodos de tempo (cerca de 30 a 40 minutos, numa mesma posição). É uma técnica pouco conhecida no Brasil, mas segundo a coreógrafa e a diretora, muito utilizada por acrobatas e outros artistas do corpo que pretendem tanto desenvolver em seus corpos habilidades de resistência quanto evitar lesões ao longo da vida profissional. Para algumas das bailarinas entrevistadas, a inclusão desta técnica como rotina de trabalho foi um dos processos mais difíceis de assimilar, já que produzia dores às quais não estavam acostumados, mas também por o considerarem extremamente “chato”: “Klein! Ai, que era um inferno também... já aí a gente já ficava mal-humorado, sabe? Porque já aí você ficava uma hora com a cabeça pra baixo, sem subir sabe. Respirando e vendo o eixo, isso e aquilo... e aquilo todos os dias, e aquilo foi deixando a gente muito irado, sabe.” (entrevista bailarina, 2014, pág. 2). Já uma outra bailarina disse que embora a técnica fosse difícil encontrou nela resultados nunca antes encontrados com outras aulas, reconhecendo com isso a necessidade de experimentar novos métodos de trabalho. Outros também compartilhavam dessa satisfação com a técnica apesar das dificuldades.

As próprias aulas de balé que se mantiveram embora com menor frequência também passaram por mudanças cruciais:

Então, as aulas de clássico também tiveram mudança, então não foi só a introdução do novo processo. Mas a gente chamou a Angela Nolf por exemplo, que é uma das pessoas que mais estuda a **visão mais contemporânea do balé, é, não tirando a característica do balé, mas saindo um pouco daquele lugar de princesa, que não é mais pra isso que uma companhia de dança contemporânea faz aula de dança clássica né, mas uma pessoa que poderia ter, é, atualizando né.** E foi muito interessante por que as outras professoras que também trabalhavam com a dança clássica, estavam imbuídas de fazer isso acontecer, então tem uma coisa da percepção do corpo no meio da aula de uma dança clássica, **essa coisa tirar um pouco aquela máscara da princesinha sorrindo né, e você ter um corpo, na terra né** (risos), **real!** Se aproveitando, obviamente, de uma técnica que funciona muito bem, pra muitas coisas. (idem, grifos meus).

Essas expressões claramente generificadas acerca da técnica clássica em seu sentido mais tradicional como, “lugar de princesa” e “máscara da princesinha sorrindo”, merecem aqui que se abra um breve parêntese, dedicando-lhe especial atenção.

A técnica do balé clássico – que surgiu como um divertimento de corte no século XVI na Itália e foi sendo aperfeiçoada ao longo dos três séculos seguintes (principalmente) na França e depois na Rússia – se constituiu nos moldes como hoje a conhecemos no século

XIX. Como uma técnica rígida e geralmente engessada, marcada por representações claras de masculinidade e feminilidade, teve seu ápice como expressão do espírito romântico. No Romantismo, ao propor a fuga idealista para mundos idílicos, de seres sobrenaturais e de amores impossíveis, o balé romântico se constitui como uma das mais fortes expressões estéticas do período. Este período vale aqui ser ressaltado, pois é o momento em que se cria no imaginário popular uma das representações sociais mais fortes (ainda hoje presentes no imaginário) sobre a dança: a da bailarina clássica, frágil e bela em *tutus*⁴⁷ brancos e sapatilhas de pontas, uma figura etérea e mítica, à qual se associou uma das mais altas idealizações do feminino⁴⁸. (Na realidade, este é o primeiro momento em que as mulheres ganham o foco central na história da dança, pois até meados do século XVIII, o balé clássico que surgiu como uma atividade exclusivamente masculina⁴⁹, não era uma atividade associada às mulheres (PORTINARI, 1989; HANNA, 1999)⁵⁰.)

É este imaginário social que envolve o balé clássico desde o seu surgimento que justifica a fala da diretora acerca da “máscara de princesa” ou da “princesinha sorrindo”. Embora as coreografias de balé clássico, já não estivessem na pauta da companhia desde 2009 – quando se dançou pela última vez a montagem clássica de Natal “O Quebra-Nozes” – essa associação do balé, como uma expressão romântica e estereotipada, como a fala da diretora sugere ao comentá-la, ainda se mantinha de algum modo presente na companhia. Daí a necessidade de criar novas possibilidades de abordá-las nas aulas, fugindo um pouco do seu sentido histórico e aprofundando suas potencialidades técnicas a partir de um tratamento mais contemporâneo.

A mudança no cotidiano da companhia, através da incorporação de aulas de dança contemporânea, que foram aos poucos substituindo as aulas de balé clássico foi sentida por alguns/mas bailarinxs que se mostraram resistentes à nova direção. Nota-se na fala a seguir, o modo como essa relação era entendida por um delxs:

Entrou a Andrea Sério, tal não sei quê, com a proposta de mudar, ah vamo trabalhar, papapa papapa, vamu trazer professores pra dar aula, beleza. Aí chegam os professores da Fap pra dar aula! Aí eu, **cara, e as nossas aulas de clássico? Porque eu dancei valsa das flores, eu dancei Romeu, então assim, eu tava com vontade**

47 O Tutu é aquela saia de tule característica, que a bailarina utiliza para a maioria dos balés de repertório mais tradicionais. Ela pode ter diversos aspectos de acordo com a época e o estilo do balé para o qual foi criada.

48 As críticas do poeta Théophile Gautier exaltando as qualidades e a beleza femininas foram, como mostra Portinari, fundamentais para a construção dessa imagem.

49 Como o balé clássico evoluiu do contexto do balé de corte, onde “(...) a dança tinha relações com o poder social, e, portanto, era uma atividade exclusivamente masculina (...)” (ASSIS, 2012, p.54), ele carregou ainda por um tempo a marca da supremacia masculina.

50 Portinari salienta, contudo, que é também com a desvalorização da dança – na segunda metade do XIX, e a decadência moral dos teatros – que as mulheres ganham tamanha importância.

de fazer muita aula, e mandar mais ainda, sabe? Conquistar mais ainda sabe, aí você chega de férias e querendo fazer aula e vamo dançar mais, e aquela coisa, e a minha vontade que tava, porque eu já tinha conquistado, tipo, ao longo dos 3 anos, é, dos 2 anos e meio e tal não sei quê, aí você chega num ano que faz... haum... (faz um movimento descendente com as mãos). (...) **Pô, nosso rendimento como profissional, como bailarino, é... assim, foi caindo!** Sabe? Você às vezes quando você ia fazer uma aula de clássico inteira, você não aguentava! Porque você não tinha fôlego, não tinha resistência, não tinha força, **porque foi tudo isso pro pensamento, aí, a, a coisa começa assim a ficar, vou começar a ficar, a pensar pra dançar?!** (Entrevista bailarino resistente 1, 2014, p.4, grifos meus)

A ideia de que não teria mais as aulas de balé todos os dias, para poder se preparar para dançar os balés que havia dançado antes, preocupava particularmente alguns/mas bailarinxs. Nota-se nesta fala, sobretudo na frase – “vou começar a (...) pensar pra dançar?” – uma considerável resistência ao novo formato de trabalho, bem como uma dificuldade de compreender como “pensar” poderia se relacionar com “dançar”. Veremos que nem todos reagiram da mesma forma.

Nesse sentido, outra transformação interna que impactou em 2011 foi a introdução de momentos de formação teórica e de acesso a informação, possibilitados através da criação de uma biblioteca e de palestras oferecidas por convidadxs do meio da dança. A preocupação em formar intelectualmente xs bailarinxs para esta nova fase que se iniciava, foi um dos focos centrais da diretora, o que se demonstra quase como uma resposta à fala anterior:

(...) o pensar dança junto com o fazer dança, essa ideia de que **o bailarino não estuda, não lê, não pensa, dança e não pensa em perspectiva da dança, e que isso não é, apenas uma função acadêmica, isso no mundo de hoje, é uma função de qualquer artista** né. Então entender aquela ideia de que você faz faz faz com o corpo desvinculado de qualquer troca de informação, com pessoas que estão produzindo conhecimento, isso seria uma coisa absurda. **Talvez esse tenha sido o ponto de maior resistência que eu tenha encontrado lá dentro.** Então nós por exemplo, transformamos uma sala de descanso numa biblioteca. E eu acho, honestamente, eu nunca vi em lugares outros que eu passei visitando companhias, uma companhia de artistas que não tem um livro de arte disponível pra folhear na sua hora vaga. E isso me parece algo inimaginável, mas nós não tínhamos lá na ali, nós tínhamos uma sala de descanso. E aí sempre aquela questão da falta de recurso pra tudo, pra qualquer coisa né, então é... foi muito interessante ver que todos os livros que a gente conseguiu trazer pra biblioteca, todos eles foram doados, todos! Bastou assim, alguns telefonemas, e... assim as pessoas têm um carinho muito grande por essa instituição né. Então encaminhavam livros de arte... e foi fácil, sabe extremamente fácil da gente fazer. (SÉRIO, transcrição, p.2, grifos meus).

Mais uma vez a referência à necessidade de atualização (“no mundo de hoje”), aparece como central na fala da diretora, demonstrando sua preocupação em abandonar um modelo “antigo” (em que “o bailarino não estuda, não lê, não pensa, dança e não pensa em perspectiva da dança”), para poder alçar novas possibilidades de criação.

O próprio projeto “30 minutos”, que depois se estendeu a toda a comunidade, surgiu inicialmente como uma atividade interna do grupo pautado nesta ideia de formação teórica e fluxo de informações. Mas, por conta da citada “resistência”, dada a introdução de novas práticas de trabalho, no seu início precisou ser negociado com xs bailarinxs:

(...) a gente começou chamando de Projeto 30 minutos, por uma questão muito engraçada e corriqueira, porque os bailarinos ainda estavam muito fixados nessa ideia de eu tenho que fazer fazer fazer fazer, aula aula aula, né, quanto mais melhor, e enfim. Tinha dois dias da semana que eles tinham 30 minutos de, intervalo... dentro do trabalho sobrava lá, porque a aula terminava, em alguns dias da semana, terminava mais cedo 30 minutos. Eu disse gente, nesses 30 minutos então vocês não tão fazendo nada certo? Certo, então nesses 30 minutos a gente vai conversar com convidados. E nós também não tínhamos verba pra pagar esses palestrantes mas, é muito difícil você negar um pedido de, olha, eu gostaria que você viesse aqui falar do teu trabalho com bailarinos, e a gente conseguiu gente muito legal, do teatro, das artes visuais, da dança propriamente dita, lógico né. E então isso foi crescendo, e claro que não ficou nos 30 minutos mais né, isso extrapolou e enfim, virou um outro projeto maior e tal. (idem)

Segundo a diretora, a necessidade de criar um diálogo mais fundamentado sobre produção de uma nova identidade para o grupo, deveria partir do entendimento dxs próprixs bailarinxs acerca da dança contemporânea que se estava buscando ali, e para tanto faltavam informações. Portanto possibilitar trocas entre xs bailarinxs e pessoas que pesquisam a dança foi uma necessidade que supria essa demanda:

(...) fazer um fluxo de informações, então não era você entender profundamente de qualquer teoria de dança que tivesse sendo desenvolvida, mas de você escutar de uma forma bem, bem dinâmica né, o que é que esse Brasil né, tá produzindo em dança contemporânea, uma vez – em termos de conceito né – **uma vez que, essa companhia, queria ser uma companhia de dança contemporânea.** Então, até pra entender qual vertente de dança contemporânea, aqueles corpos, aqueles pensamentos, aquela instituição, é, faria. Né, porque não é uma coisa que é imposta de fora pra dentro, é alguma coisa que vai surgindo a partir de um conhecimento de si próprio! Você não pode dançar o que você não tem condições, não é nem só uma questão técnica, física, mas uma condição, é... também intelectual, de compreender, de abraçar, e de querer fazer, né. (idem, grifos meus)

Estas atividades foram reconhecidas por alguns/as dxs bailarinxs como muito proveitosas ao longo do processo. Como apontam em suas falas:

(...)[quando] a Andrea quando chegou, tipo, ela derramou assim (risos) uma biblioteca inteira na nossa cabeça né... quem pode aproveitar, né, quem não quis também ok, mas pra mim fez toda a diferença, eu acho que estes processos são os que fazem a diferença... Esses processos que colaboram, que que, que sabe... que te levam a crescer como artista e como pessoa, não como pirueta, não como arabesque, e porque isso a gente vai fazer diariamente, entendeu. E isso, se você quer ser melhor nisso, o interesse é só seu e você consegue fazer isso sozinho. **Agora você**

não consegue estudar e compreender coisas, né... sozinho. Tipo assim, aí eu quero fazer diferente, mas como? Né, e tinham pessoas aqui que sabiam fazer diferente, e esse diferente era um diferente que você podia alcançar através dos seus subsídios da sua história, do seu corpo, sabe, do seu sentimento, da sua sensibilidade, eu tipo, depois desse processo todo o que mais eu levo pra cena, é a minha sensibilidade... tipo, é o meu estado, é a minha verdade, sabe, não é mais o meu pé esticado. Ele vai estar esticado! Eu faço aula todos os dias pra que ele fique assim... Se for preciso eu vou saber fazer... né. (Transcrição entrevista, Bailarino “favorável 1”, 2014, grifos nossos)

Eu lembro que ela montou uma biblioteca, aquela salinha que tem aqueles armários que [hoje] não tem nenhum livro. (...) Aquela, aquilo ali era cheio de livro, que ela trouxe um monte de livro pra cá. E chegou um dia que roubaram, assaltaram ali e levaram metade dos livros sei lá ou a maioria... (...) E tá lá o armário sem nada e assim, entendeu, então assim... claro, porque eu entendo né, é tão difícil, você tem que trabalhar com tantas coisas, são tantas questões dentro da instituição, mas ela começou a fazer isso então, mas foi muito, e as pessoas tinham que passar a ler! Passaram a ler, pra dançar, né, que é um processo inverso, que pra quem não tá acostumado, pra quem não é acadêmico, pra, na dança nunca se colocou isso, dentro de companhias, não sei como que é na, pelo menos nas companhias que eu trabalhei não... a gente tá, lia um texto inicial só pra uma criação, mas não estudava, lia e tal... (Transcrição entrevista, Bailarina “favorável 1”, 2014, grifos meus)

Essas transformações de caráter mais administrativo, acabaram introduzindo à companhia novos modos de pensar a dança, preparando o grupo para a chegada da nova coreógrafa residente⁵¹, que, seguindo a mesma perspectiva da direção ia iniciar os trabalhos de criação colaborativa junto à companhia.

É importante que se diga que embora em seus 45 anos de existência a companhia já tivesse passado por diferentes gestões e administrações artísticas diversas, estas mudanças promovidas pela direção de Andrea Sérgio são reconhecidas pela maioria dxs agentes como radicalmente distintas de todas as anteriores. Este fato foi reforçado em todas as entrevistas, onde xs bailarinxs demonstram clara percepção disso: “(...) é que dessa vez, foi a primeira vez que, entrou uma diretora... realmente querendo romper tudo isso.” (Transcrição de entrevista, Bailarino “favorável 2”, p.6, 2014); “foi um ano completamente diferente assim, eu acho que foi um ano realmente de quebra, de mudanças.” (Transcrição de entrevista, Bailarina “resistente2”, p. 5, 2014);

E essa mudança não veio só como uma mudança de direção né, veio como uma mudança de tudo assim né. Mudança de... uma proposta de trabalho diferente, trabalhar de forma diferente tudo, te obrigava a ter um pouco mais de autonomia,

51 A escolha da coreógrafa Carmen Jorge, seguiu algumas necessidades impostas pela direção, como: trazer um/a coreógrafx que morasse na cidade – evitando os altos custos de manter alguém de fora morando na cidade por alguns meses –; escolher um/a criador/a que estivesse envolvido com as novas perspectivas da dança contemporânea e que tivesse amplo reconhecimento no cenário nacional; e alguém que estivesse disposto a realizar as transformações necessárias, diante do objetivo de dar à companhia uma nova cara “mais contemporânea”.

você tinha que né, talvez antes, tivesse que, não que se assemelhasse a uma escola, é... mas você vinha e você fazia o que te mandavam e pronto, né. E aí de repente não, você tinha que se posicionar, você tinha que propor, você tinha que ter uma outra disponibilidade pro tipo de trabalho, né. E foi um choque assim, algumas pessoas sentiram muito isso, algumas pessoas se adaptaram, algumas pessoas não. (...) mas foi bem difícil, porque você não sabia por onde, não era acostumado a trabalhar daquela forma, né, me sentia insegura, você não sabia se era aquele o caminho ou não... (...) Foi um choque de alguma forma, mas foi importante pra te preparar, ou... né. E... acho que aproveitou quem tava disponível um pouco. Mas não foi fácil assim... (Transcrição de entrevista, Bailarina “pouco favorável ou indiferente 1”, p.9, 2019)

Estas mudanças, e a tentativa de atualização da companhia a moldes mais contemporâneos de trabalho em dança, se demonstraram para o público e para a cidade através das obras criadas de acordo com a nova perspectiva, que passaremos a abordar agora.

4.2 AS TRANSFORMAÇÕES NO TRABALHO ARTÍSTICO: CARMEN JORGE E O PROCESSO DE RESIDÊNCIA JUNTO AO BTG

Entre os meses de julho e novembro de 2011 foi desenvolvido o processo de criação das novas obras que seriam apresentadas no final do ano. As transformações ocorridas no âmbito do trabalho artístico deveram-se especialmente ao processo de pesquisa colaborativa desenvolvido pela coreógrafa Carmen Jorge junto à companhia nesse período. Abordarei agora as mudanças provocadas pela introdução deste novo método de trabalho – envolvendo a pesquisa em dança – na companhia, evidenciando os aspectos subjetivos desse processo que se mostraram centrais durante a pesquisa.

O que importa salientar aqui é exatamente o modo como foram percebidas estas mudanças no modo de produção e criação em dança, comparando os modos anteriores com o novo modo trazido pela experiência com Carmen e Andrea. Irei me pautar pelas respostas dadas pelxs bailarinxs a essa questão.

Esta parte acabou se demonstrando a mais delicada e a mais difícil de abordar durante esta pesquisa, uma vez que por se tratar de um momento radical de mudança – no modo de trabalho da companhia, e devido ao assunto escolhido para o trabalho (a subjetividade de cada um/a) – acabou trazendo à tona diversas divergências pessoais e artísticas, gerando conflitos entre bailarinxs e coreógrafa. Mesmo havendo certo distanciamento temporal entre o ano do evento (2011) e a realização das entrevistas (2014), o discurso de alguns/mas entrevistadxs apareceu por vezes marcado por sentimentos de rancor e incompreensão – sobretudo daquelxs que estiveram mais resistentes ao processo de mudança. As falas da coreógrafa também denotam certa frustração com o processo, que segundo ela não foi plenamente compreendido e

reconhecido pela maioria das pessoas envolvidas. Utilizou por diversas vezes expressões muito fortes para se referir à instituição e às pessoas envolvidas. Por outro lado, o afastamento em relação ao evento, também parece ter favorecido as avaliações de alguns/as agentes, sobretudo em relação às atitudes tomadas no momento, que hoje são reavaliadas e analisadas com outros olhos.

Quando inquiridos sobre o processo de pesquisa de 2011, a maior parte dos bailarinos também acabou mesclando as suas percepções pessoais acerca do trabalho de pesquisa com as suas opiniões acerca das mudanças ocorridas. Com isso, dispersavam-se bastante em conjecturas acerca desse fato ter sido positivo ou negativo para a companhia e para a instituição, e abordavam pouco as experiências corporais vividas nesse período. Apenas quando entrávamos em seus solos (para alguns/as poucos que tiveram a oportunidade de ensaiar trabalhos sozinhos para o trabalho do final do ano), é que a questão da subjetividade aparecia como ponto central. Esse aspecto acabou dificultando bastante uma análise mais objetiva acerca dos modos vivenciados durante a mudança no modo de trabalho.

4.2.1 O “Processo”

Após os primeiros meses de aproximação com temas e discussões novas, através de conversas e aulas com artistas e intelectuais contemporâneos do cenário nacional, a entrada da nova coreógrafa residente, inaugurava um momento muito esperado pelos bailarinos da companhia – a criação de uma obra inédita. Entretanto, e diferente das outras experiências pelas quais estavam acostumados a passar com outros artistas, desta vez seriam eles próprios o motor, a energia e o tema dessa nova criação. Assim, quando a coreógrafa iniciou o trabalho de criação, não havia uma coreografia específica previamente criada por esta, para ser ensinada aos/as bailarinos, mas várias ideias para serem debatidas e exploradas em conjunto com estes para o desenvolvimento de um trabalho ainda sem nome. Assim teve início o “processo”, termo característico da dança contemporânea, e com o qual os bailarinos começaram a ter de se familiarizar.

Essa primeira mudança já causou alguns desconfortos dentro da companhia, que estava acostumada a montagens que iam de algumas semanas a três meses no máximo e que tinham como objetivo colocar espetáculos pré-definidos e coreografados no palco. Mesmo sabendo que esta seria uma fase completamente nova e diferente dos outros anos, a ideia de ficar um ano sem se apresentar preocupou alguns/as bailarinos, como se pode perceber na fala abaixo:

E então, e o Drama, tinha a proposta de se trabalhar, ter esse processo de trabalho durante o ano todo, e durante esse processo, surgir um trabalho! Tanto que a proposta era de que ficasse trabalhando isso durante dois anos... **Só que como uma companhia, em uma companhia como essa, não funciona!** Funciona se você tem um projeto de lei aprovado, que tá lá desde o início, ok, se você me der essa verba, eu apresento esse trabalho daqui a dois anos, durante esses dois anos eu, eu fico em processo. **Mas numa companhia como essa, você tem que apresentar, entendeu? Você tem que fazer justificar esse dinheiro. Porque, teoricamente também, o tempo de preparação, penso, teria que ser menor! Porque se você é considerado um profissional, você tem que tar apto!** A essa pesquisa toda, a isso tudo, não assim esperar porque eu acho que, às vezes eu acho que, dois anos, três anos, quatro anos, é esperar que as forças do universo conspiram, e os astros estejam todos alinhados pra daí coincidir entendeu? Aí fica uma coisa muito... esperando... entende? **E enquanto isso daí, não se tem espetáculo?** (Transcrição de entrevista, bailarino “favorável 2”, 2014, p.4, grifos meus)

Fica evidente na fala do bailarino que a noção do que venha a ser um/a profissional implica numa necessidade de perfeição e de “espetáculo”. Se alguém está “apto” a realizar um trabalho, não existiriam motivos para dúvidas, atrasos ou eventualidades, daí ser para ele estranho um processo tão longo e sem uma perspectiva final definida.

Mas a metodologia utilizada por Carmen para iniciar um processo de criação junto à companhia, tinha como pressuposto a necessidade da coreógrafa de conhecer as pessoas com as quais iria trabalhar – o que era coerente com a proposta da própria direção artística de incitar xs bailarinxs a se autoconhecerem, para que se pudessem posicionar como intérpretes-criadorxs de dança contemporânea.

O processo de criação que por fim acabou dando origem a dois trabalhos – “DRAMA” e “CPAP” – se iniciou em julho de 2011, quando a coreógrafa iniciou o trabalho de pesquisa e preparação corporal junto à companhia, já com o objetivo de produzir uma obra coreográfica para palco italiano. Diferente do que afirma o bailarino na fala anterior, o trabalho de pesquisa durou cerca de cinco meses – mesmo assim, um tempo maior do que as demais montagens da companhia – e teve por mote a investigação de questões pessoais prementes a cada um/a dxs integrantes bem como o envolvimento direto (ou não) com a instituição. O trabalho cotidiano com a coreógrafa englobava: a leitura de textos, as aulas da técnica de Klein, a pesquisa de movimentos (individuais ou em grupo) e as aulas de dança contemporânea ministradas pela coreógrafa. Além disso, foram oferecidos workshops de introdução ao trabalho de videodança, inseridos numa interface entre dança e tecnologia – uma área em que a coreógrafa costuma investigar – habilitando-xs à produção e edição de vídeos bem como o trabalho com o software ISADORA.

É importante ressaltar, com base nas falas dxs entrevistadx (bailarinxs, coreógrafa e diretoras), que não seria possível separar completamente o processo que originou a coreografia “DRAMA”, do processo que deu origem à “CPAP”. Embora inicialmente o trabalho de pesquisa iniciado por Carmen, estivesse voltado para a elaboração de uma única obra para palco italiano (a que veio a se denominar posteriormente “DRAMA”), o convite para uma participação especial da companhia durante a “Virada Cultural de Curitiba”, acabou dando origem a um segundo trabalho – também com base em alguns dos materiais investigados durante o processo – que não estava previsto pela direção. Entretanto, esta segunda obra – a “Coreografia para Ambientes Preparados” – mesmo não estando sequer prevista no contrato inicial que trouxe Carmen Jorge de encontro ao BTG, não apenas interrompeu o processo de criação da coreografia que estava prevista, como acabou tomando proporções muito maiores do que a primeira.

Segundo a coreógrafa, essa virada de foco imprevista acabou exigindo demasiado, em termos de tempo e de dedicação ao trabalho que já estava em andamento, o que acabou prejudicando o resultado final da outra coreografia:

Tava muito interessante o processo, assim, eu não sei se a gente pode ter considerado um erro ter feito o CPAP, porque o CPAP ele ganhou um volume, ele tava dentro das discussões, mas a gente teve que fazer uma formatação, toda a hora que você vai formatar um produto você gasta aquele tempo com aquele produto. Formatando e apresentando e tem então, e agente gastou um tempo com o CPAP que também poderia ter sido útil pro Drama! E talvez lá no Guairão, no final do ano, o Drama tivesse já mais consistente. Mas, eu preferi fazer o CPAP, porque acho que é o que eu tinha pra dar realmente ali. Não era nem só com aqueles bailarinos, era com o Centro Cultural Teatro Guaíra, em relação às pessoas, a Curitiba... Então foi um projeto maior dentro da minha cabeça. Mas eu acho que valeu muito a pena, assim, mais do que o Drama. Pelo alcance que ele teve mesmo. E aí o Drama continuou como uma, um processo de trabalho, né. (JORGE, transcrição, p. 24).

Várixs dxs bailarinxs entrevistadx concordam com essa impressão da coreógrafa e consideram que o trabalho verdadeiramente autoral de Carmen junto à companhia acabou se tornando o “CPAP”, enquanto que “DRAMA”, teria ficado apenas como uma amostra de outra face do processo – já que foi organizada quase “de última hora” para subir ao palco, a fim de cumprir com o contrato. Assim, e apesar dessa separação causada pelo impacto de cada uma das obras, optei por considerar inicialmente as consequências do processo de criação como um todo – já que às vezes era até difícil discernir quando cada pessoa falava de uma e de outra obra – considerando que, assim como foi dito aos/às bailarinxs, o “processo” aqui era mais relevante do que os “produtos” finais. No entanto, deve ficar claro aqui que além de se tratarem de duas obras distintas, uma delas – “DRAMA” – enfocava mais diretamente as

questões pessoais de cada bailarinx, enquanto a outra – “CPAP” – explorava prioritariamente as questões do espaço, envolvendo o Teatro Guaíra e as relações de comunicação e interatividade entre bailarinxs e plateia, envolvendo a proposta de criar um acesso mais democrático à dança. Entrarei em seguida nas questões específicas de cada uma delas.

Assim, as várias ações realizadas ao longo do processo, e que visavam modificar o modo como cada um/a entende a dança e se expressa através dela, serviu a ambos os trabalhos como central. (Como, estar presentificado no momento da cena; partir de suas vontades e verdades ao encarar o público; observar prioritariamente o “como”, mais do que “o quê” fazer.) O processo de pesquisa que levou à construção de “CPAP” introduziu não apenas ao público, mas também aos/às bailarinxs, novas possibilidades de pensar e se comunicar através da dança:

Ai CPAP é uma delícia, porque, não fizemos só um vídeo e saímos correndo na rua. A gente teve oficina de vídeo, a gente teve... a gente conversou com artistas que trabalharam na rua, que têm experiência muito grande na rua! A gente fez... ah, a gente fez bilhões de testes na volta do teatro, com luz, com figurino, com... o processo todo teve a mesma densidade assim, é, a gente aprendeu a lidar com câmera! Nunca, eu nunca tinha dançado pruma câmera, eu nunca tinha dançado com uma câmera, né, eu não sabia o que era esse programa ISADORA, que já é bem rudimentar, mas que na dança ele tipo, **ele causou na nossa dança ele causou uma mudança muito radical, porque não adiantava eu só me mexer, só o meu corpo por fora, se eu não tivesse presente, preenchido, no vídeo, isso desaparece né?** isso já desaparece, né, já perde um pouco no vídeo né... E aí a gente entendeu essa intensidade essa potência, put, a gente tinha que trazer isso pra que alguma coisa fosse vista no vídeo, e isso ficou nos bailarinos que hoje muita gente é muito mais potente no palco, em função desse processo. (Transcrição de entrevista, Bailarino “favorável 1”, 2014, grifos meus.)

Dentre as diferentes respostas geradas pelas perguntas “o que mudou em 2011?” e “o quê era diferente no processo de Carmen em relação aos/às outrxs coreógrafxs?”, pode-se perceber que um dos pontos principais foi a dedicação exigida pela coreógrafa e pela diretora ao trabalho de pesquisa.

Então, foi isso né, foi essa forma diferente, que era diferente pra gente de trabalhar né, em que **você era constantemente desafiado, você tinha que se expor, você tinha que se posicionar, você tinha que então, tinha que ter assim, muita disponibilidade, porque, ou você se fechava e daí ficava fora do processo né, ou enfim, se irritava enfim não sei, você tinha que estar muito disponível enfim pra isso, né.** E não é fácil, você o tempo inteiro né, primeiro porque a gente não era acostumado a, nunca tinha trabalhado dessa forma, né, é... eu de minha natureza eu já sou um pouco mais introspectiva então, era difícil às vezes, você se expor, você dividir algumas coisas... e, daí, muitas vezes você tinha que transformar todas essas coisas em movimento, e enfim, e como que você faz isso né, então você também, é... tentar se, é... se, não se preocupar com o, né se, se aquilo era interessante visualmente ou não, você tentar ficar alheio à crítica das pessoas, à sua autocrítica e

das pessoas, né, isso era muito difícil assim. (Transcrição de entrevista, Bailarina “pouco favorável ou indiferente 1”, 2014, p.4, grifos meus)

A relação de julgamento e autocritica foi citada por outrxs bailarinxs, também como um elemento difícil de superar no processo de pesquisa. Uma vez que um modelo mais tradicional (ou moderno) de bailarinx implica numa constante competição entre estxs, na busca incessante pela perfeição ou por tentar mostrar “o melhor”, existia uma referência comum partilhada pela maioria, “do quê” deveriam fazer para agradar um coreógrafox, ou “o quê” funcionava melhor quando eram instigadxs a criar movimentos. Assim, a busca por elementos “interessantes visualmente”, fazia com que xs bailarinxs se utilizassem de materiais (passos e gestos) com os quais estavam familiarizadxs, o que neste caso causava total contrariedade com os intuitos da coreógrafa:

Então ela não queria dança, ela não queria movimentos... sabe, largos e longilíneos, ela parece que tem... pavor disso assim sabe, porque ela não queria ver isso assim no trabalho dela. Então a gente teve que entender isso, tirar essa movimentação na hora dos improvisos... pensar em outras coisas, outras coisas pra se fazer ali... (Transcrição de entrevista, Bailarina “resistente 1”, p.2, 2014)

Então assim, tiveram algumas coisas, que a gente teve que ouvir. Ah... por exemplo, é... ah, porque eu tou cansada de ver vocês fazendo esses movimentinhos de merda, esses movimentinhos só pelas extremidades e tal... eu sei que vocês sabem dançar, o que eu tou falando é outra coisa! (Transcrição de entrevista, Bailarina “favorável 2”, p.6, 2014)

(...) tava todo mundo até aqui assim, que o Guaíra tem isso também assim, que as pessoas querem dançar, querem trabalhar, então todo mundo abre né, os canais. E eu lembro um dia que ela foi meio preconceituosa, que ela falou: Ai, mas que vocês ficam fazendo essa dancinha de merda! Ela mandou a gente fazer um movimento, e a gente tava fazendo um movimento, aí: “essa dancinha de merda, não são vocês que são os melhores em movimento?” (Transcrição entrevista, Bailarina “favorável 1”, 2014, p.6)

Nestas três falas, percebe-se ainda, e de modo bastante evidente, que a relação inicial de encontro entre estes dois agentes não foi muito tranquila. A estratégia de rompimento adotada pela coreógrafa como uma questão política foi encarada como algo praticamente imposto para xs bailarinxs, dentro de um molde considerado bastante rígido e exagerado, percebido inclusive por alguns como contraditório com sua intenção artística:

Tipo, ei, calma! Não precisa disso, entende? Então assim, isso é um chique, de um bai, de coreógrafo, de não sei quê, desses que você tá criticando! Tipo desses antigos, que você fala que tem uma dança antiga... Isso é um surto, daquelas pessoas! Então, a gente considera isso, **mas a gente também não podia falar!** Claro. Que nem, a vontade era dizer, mas esse teu chique e esse teu discurso não é condizente à contemporaneidade que você tá tentando... pregar! Né? **Então, é... eu**

acho que não teve esse cuidado, teve essa, assim, vocês são obrigados agora, a ser assim! Porque tudo que vocês faziam antes, é um lixo! Diziam pra gente: mas vocês nunca dançaram contemporâneo! O máximo que vocês dançaram era um jazzinho... Então assim, não se diz isso, pruma companhia que já tá trabalhando há 45 anos, entendeu, pra pessoas que estavam aqui dentro... você não sabe o que acontece aqui dentro! Tipo, entende, a pessoa que chega e ... sabe? Então assim... Mas depois a gente falou assim, ah, ok, mais uma, que vai terminar e beleza! Entendeu, porque tem uns coreógrafos cruéis, tem! Mas a gente para e pensa, ai, mais um mês, ok! A gente engole e depois ele vai embora, tá bom! Entendeu? Ainda tem, né? (Transcrição de entrevista, Bailarino “favorável 2”, p.6, 2014, grifos meus)

(...) e aí eu não aguentei, eu falei, ninguém tá fazendo... essa dancinha de merda que a gente tá fazendo, foi você que mandou fazer, então a dancinha de merda é sua... E ninguém aqui falou que nós somos os melhores em movimento, quem tá falando é você, não acho justo que você fale isso. Daí a gente, isso foi logo no começo, daí a gente se estranhou assim, mas depois eu conversei com ela, ai, não acho que você tem que fazer isso, tá todo mundo tentando, **daí ela falou, ah, mas é um posicionamento político, tá mas não dá, mas agora você faz parte disso, não dá pra fazer militância na sala de ensaio, você faz, você aceitou tar aqui, vamo trabalhar com o que a gente tem...** Aí não sei, talvez ela tenha entendido, não sei, mas que nem, amiga amiga a gente não é, mas tem bailarinos que são mais próximos dela. Mas eu admiro muito o trabalho dela... respeito. (Transcrição entrevista, Bailarina “favorável 1”, 2014, p.6, grifos meus)

Esse embate de posicionamentos entre a instituição e a coreógrafa marcou todo o processo de pesquisa, sendo permeado por momentos de conflito aberto entre xs agentes e momentos de trégua com aproveitamento mútuo nas experiências provocadas pelo encontro adverso entre as duas perspectivas. Dentre os embates, alguns bailarinxs experimentaram essas novas ideias e experiências de um modo absolutamente positivo, como se pode perceber na fala a seguir:

(...) sabe quando você aprende a ser artista, isso é impossível né, aprender a ser artista né. Mas alguém vai te dando assim, esses toques, e eu acho assim que isso foi o grande toque assim, a grande diferença tipo, essas pessoas me emocionaram... a Andreia me emocionou a Carmen me emocionou, e quando você é, e quando alguma coisa te move e te comove, e isso te faz bem, é isso que você quer, é que nem amor né? Você não é apaixonada por um cara, afe, ele é inteligente, ele é lindo, ele é sensível, na cama ele é tudo, é isso que você quer, não é?! (risos) ... Então?... A Andreia (risos), a Carmen (risos) e as pessoas que tavam encabeçadas nisso, pra mim era isso assim, num tinha diferença, **eu me apaixonei pela dança de novo.** E que eu já tinha desapaixonado e tentado apaixonar de novo... e eu vi a dança de outro jeito, sabe? **E passei a entender outros artistas que talvez não fossem os que eu admirava... né, tão grande e com tanta força... né, abri o olho pra outros artistas, pra outras coisas,** nunca achei também que só a dança ia me alimentar como artista, isso é nítido, a vida nos alimenta como artista né, a dança é maneira com que você vai mostrar a sua vida, porque... ficar encerrado num estúdio de dança o dia inteiro, e achar que isso vai colaborar... esqueça né. Esqueça, isso é frio, isso é frio! (Transcrição de entrevista, Bailarino “favorável1”, p. 8, grifos meus)

Quando foi perguntado se achavam que havia sido importante a entrada de Andrea e Carmen na instituição, obtive algumas respostas como:

Pra mim foi! Pra mim foi, porque **foi um lugar que eu podia ser eu**. Eu tinha aquele cabelo... então tinha, era tudo uma questão, que eu podia muito ser eu. Era diferente de fazer uma, um Romeu e Julieta, ou um sei lá, entendeu? Eu tinha muito essa liberdade aqui e foi a Andrea, e acho que ela gostava do meu trabalho, então eu me sentia muito confortável com ela aqui, com ela como diretora. Porque eu a respeitava, eu compreendi todo o processo que ela tava fazendo então, eu gostaria que ela tivesse ficado mais um tempo, pra ver o que ia dar, porque não deu né, pra saber, porque um ano você não sabe né, você não entende muito o quê que podia acontecer. (Transcrição de entrevista Bailarina “favorável” 1, 2014, grifos meus)

Então, não foi só a minha chave que virou, assim, foi de todos nós assim. Eu falo da minha chave porque sou eu né, que tou falando de mim, mas um processo... absurdo assim. Alguns não percebem isso, mas tá lá! (...) Muito positivo. Pra mim, dentro de tudo o que eu fiz no Guaira, foi o melhor processo. Foi um processo que mudou a chave da companhia inteira! Mesmo aquelas pessoas que resistiram. Hoje em dia essa companhia tem uma consciência do que é dança, muito diferente, muito, o que fez bem pra todos, mesmo os que, os que não gostaram, os que acham que esse processo é muito trabalhoso, e é mesmo! Né? Que pena, porque quem opta sempre pelo fácil, aí que pena! (risos debochados) Que pena, pra quem acha que as coisas são fáceis. Nada é fácil! Né, pra quem acha que trabalhar da maneira fácil, vai chegar uma hora que vai ser insustentável e vai rolar um pânico. Talvez eu, que eu que esteja passando por isso também agora. Porque eu não sei se, provavelmente eu trabalhei da maneira fácil durante muito tempo e achei que tudo bem, né... não sei... (risos) Não consigo lembrar ou não consigo assumir... mas... Foi um processo muito difícil! Delicioso! Mudou a companhia! Eu acho que hoje somos bailarinos melhores, todos, todos que participaram do processo são bailarinos, é, grandes descobertas como artistas, né? (...) (Transcrição de entrevista Bailarino “favorável” 1, 2014)

Outrxs, mesmo sem concordar plenamente com as mudanças ocorridas, mostraram-se abertxs às transformações (na medida do possível), mas considerando sempre dois aspectos: as suas obrigações como funcionários de uma instituição pública, e os seus interesses pessoais em relação à dança e às novas perspectivas que estavam sendo introduzidas:

Mas também não tive muito problema porque eu tava super aberta, pra mim não tinha muito problema assim com as coisas. **Mas eu não queria passar por isso de novo! Foi muito maçante, foi muito longo o processo, a diferença dela e dos outros, foi que com ela a gente teve que aprender assim a fazer uma coisa nova, que não era o nosso hábito e não era confortável pra nós.** A gente teve que expor muito da nossa vida, sabe? A gente teve que se expor demais, teve muita gente que não quis participar por causa disso! E hoje em dia talvez eu não quisesse também. (Transcrição entrevista, Bailarina “resistente 1”, 2014, grifos meus)

Porque foi dito pra gente que, esse trabalho o Drama, era feito, o... o processo era o importante, era o mais importante, que vai mudar isso, os bailarinos, ok! **Aí fui lá, peguei esse processo, peguei o que era bom e o quê que não era, descartei o que não era bom, e o que era bom...** É válido? É! Mas não pra... pra você apresentar um trabalho assim, que não vai agradar... nem você, fazendo, nem a galera assistindo, e nem... eu acho que nem muita gente. (Transcrição entrevista, Bailarino “resistente 1”, 2014, grifos meus)

Mas eu acho que pelo fato de eu tar um ano fora, eu voltei meio que topando tudo assim, vim muito aberta assim (...) Acho que tudo são experiências assim. E eu acho que foi... um crescimento muito grande assim, né. Porque, não sei se talvez, é...

trabalhar daquela forma fosse a forma como eu gostaria de trabalhar sempre, mas por aquele período foi importante assim. (Transcrição entrevista, Bailarina “pouco favorável ou indiferente 1”, p.7, 2014)

Um aspecto central que permeou as falas de quase todos os entrevistados acerca do processo de pesquisa de 2011 – e que dificilmente se separava de suas impressões pessoais acerca da proposta – era a preocupação acerca da função e do objetivo de uma companhia pública estatal. Os argumentos utilizados para justificar suas reações durante o processo estavam muitas vezes relacionados a “se esse tipo de pensamento deveria ou não funcionar ali dentro daquela instituição”, ou se aquela proposta era coerente com a “função social” da companhia:

Ninguém quer ver, tipo, eu tar no palco e ver uma coisa que consegue fazer. Eles querem ver a gente saltar, pular, fazer pirueta, coisas assim que eles ficam assim, uau, né, uau! **Somos uma companhia estatal que tem que agradar todo mundo, e não um povo, é... seletivo assim. Né, de um povo seletivo assim, que não, que... que pensa nesse trabalho assim, e não num todo! É uma companhia estatal, é uma companhia que é paga pelo povo, então, o povo é o todo, não é uma minoria, não são estudantes que estudam isso, e vão pro teatro ver, a... essa coisa.** Então assim, eu aprendi muito com esses professores, ok, acho que a gente poderia ter um mês só disso, né, mas a gente foi prolongando, muito, muito. (Transcrição de entrevista, Bailarino “resistente 1”, p. 4, 2014, grifos meus)

Porque essa companhia tem 40, quase 45 anos, já se fez naturalmente um histórico, e desenvolveu uma identidade no inconsciente coletivo da população de Curitiba, e em relação ao Teatro Guaíra. Então é uma companhia muito querida, pelas pessoas... É...de verem Circo Místico, versão 1, versão 2, o Segundo Sopro, Romeu e Julieta, ok. Mas daí as pessoas ficam falando, aí mas não são balés contemporâneos e não sei quê! Há controvérsias... mas com certeza todos esses balés, encheram essa casa! **E cumpriram um pouco, com essa... com esse objetivo de uma companhia estatal! Que é, levar, vários tipos de arte, pra vários tipos de classes sociais e culturais, e de formação e de tudo o mais. Uma companhia estatal não dança só pra um público específico, aliás, não poderia dançar só por um público, pra um público específico. Penso eu, e algumas pessoas também.** Então, o Drama foi a primeira tentativa... de um ano inteiro de trabalho, mas já dançamos outras coisas mais alternativas. Foram engavetadas, dançamos várias outras coisas, tivemos é... Nem tudo que se tem se usa, da Andrea Lerner, tivemos Davi Zambrano, é... quem mais? (Transcrição de entrevista, Bailarino “favorável 2”, p.3, 2014, grifos meus)

Nestas falas nota-se como a preocupação com a imagem da companhia perante a cidade e a necessidade de justificar a sua existência através da função de “levar a arte à maior parte da população”, marcaram as expectativas do elenco em relação às novas perspectivas contemporâneas de dança. No entanto, não seria possível afirmar até que ponto a identificação das pessoas com a instituição se dá por decorrência do tempo em que ali se encontram, se pelo papel que ocupam na função ali desempenhada, ou se pela própria escolha feita ao longo de suas carreiras de pertencer a esse modelo de espaço institucionalizado.

No entanto, as repostas do público a essas mudanças também foram percebidas de diferentes modos pelxs bailarinxs. Se de alguma forma se percebe nas falas acima que aparentemente houvera resistência por parte de um público mais “tradicional” em aceitar as mudanças estéticas – sobretudo daquelxs que estavam acostumados à identidade da companhia de dançar balés como “O Grande Circo Místico”, o “Segundo Sopro” ou “Romeu e Julieta” – xs bailarinxs mais favoráveis às mudanças demonstraram uma compreensão distinta acerca dos efeitos do processo de transição na relação da companhia com o público:

Eu acho que foi assim, eu senti as pessoas, um pouco assim, com uma expectativa muito grande sobre o que ia acontecer né, porque eu acho que a gente ficou um ano afastado praticamente, por conta do processo né. Então assim, eu, é... eu não sei porque... é muito difícil a gente de dentro dar uma opinião né, porque querendo ou não a gente tá, né, a gente não tá na plateia, mas eu acho que foi um ano de surpresas assim, como pra gente foi um ano atípico né, diferente, eu acho que pra pessoa, pras pessoas foram também, eu acho que um... uma espécie de espetáculos assim, que talvez mais inusitado assim... não digo pelo Treze Gestos e pelo Caixa de Cores, mas pelo Drama mesmo, acho que era uma expectativa do que ia acontecer né. E eu acho que cada um reagiu da sua forma, tem gente que gosta, tem gente que não gosta, tem gente que acha que, não sei, que esse não é o Guaíra, ou que pode ser, não sei! Eu acho que é uma mistura, e é gosto né, enfim, não sei (risos). (Transcrição de entrevista, “Bailarina resistente 2”, 2014)

Porque o público mudou! Ah, eu acho que é maravilhoso... Porque se a companhia mudou, os corpos mudaram, a compreensão do que é dança mudou? É claro que o público tradicional, não, não, não tem, não é que não vai receber, é que ainda é novo, ainda é desconhecido essa companhia assim nesse formato, você não conhece! E de certa forma, a gente vive num lugar, de um, onde as coisas que são dadas gratuitas, mastigadas, e oferecidas como entretenimento nos, né... convence! Convence fácil! Eu não sei se é pela educação deficiente que a gente tem no país, não é só no Brasil, não tou falando disso, mas... mudou! Vamos ver uma coisa que já não é mais a mesma. O público diminuiu, com certeza, mas também, se o objetivo do Teatro é abrir as portas só pra mostrar o que as pessoas já sabem, põe um telão, domingo e oferece Domingão do Faustão, a plateia vai tar cheia, com certeza! Isso... Domingão do Faustão, telão gigante no Guaíra, pode entrar aqui, vai tar cheio! Acho que também não é isso que um teatro deve fazer, sabe?! (Transcrição de Entrevista, Bailarino “favorável 1”, 2014)

Nesta última fala, percebe-se um entendimento um pouco mais crítico em relação à função do Teatro enquanto instituição de cultura (e da dança enquanto linguagem artística propositiva), no sentido de um reconhecimento da necessidade de se produzir coisas novas para oferecer a um público acostumado a sempre ter “mais do mesmo”. Essa fala demonstra que as transformações propostas durante o ano, promoveram sim algumas mudanças no modo como cada um/a delxs vê a sua arte e se posiciona através dela. Por outro lado, suas palavras trazem à tona uma postura típica da arte/dança contemporânea mais conceitual, que nos lembra daquela divisão binária sugerida por Juliana Neves na sua tese: “(...) projetos que buscam se distinguir e se consagrar como **verdadeiramente artísticos**” (2013,p.10, grifos

meus), diante do entretenimento, encarado como proposta mais comercial e portanto, pouco artística.

4.2.2 A pesquisa que gerou o “Drama”

As questões que envolveram as subjetividades e buscas pessoais de cada bailarinx – numa comunicação mais intimista, discursiva e direta através da dança – ficaram mais evidentes no trabalho para palco italiano do que na intervenção urbana da Virada Cultural. Logo no início do processo, a coreógrafa introduziu aos/às bailarinxs um questionário com cerca de 80 questões – numa inspiração clara dos processos trazidos pela coreógrafa Pina Bausch⁵² – para que estes produzissem algumas respostas: primeiro escritas e depois transformadas em movimento. As perguntas iam desde questões mais objetivas como, “Qual seu RG, CPF ou telefone?”, até questões de fundo muito pessoal, sobre “primeiras experiências sexuais, violências sofridas, desejos, vontades e definições de si.”.

Por se tratar de um trabalho de investigação pessoal e individual, estas respostas acabaram se desenvolvendo através de pequenos “solos”, que iam sendo mostrados à coreógrafa e que seguiam sendo trabalhados separadamente sob a sua orientação. Segundo xs entrevistadx(bailarinxs, diretoras e coreógrafa), esse processo de ter que responder a perguntas pessoais ediretas, causava não apenas estranhamento, mas em alguns casos até desconforto em muitxs delxs. Nas palavras da coreógrafa, também é latente essa percepção:

Foi muito forte pra eles, as perguntas. (...) As perguntas mexeram muito com eles, com os bailarinos, muitos entraram em crise... falando relatando, eles falavam: eu tou muito mexido, os mais interessados né, os que realmente tavam olhando pra aquilo. E muitos era tão assustador que travaram assim. (JORGE, transcrição, p.24)

A ideia central presente no processo que acabou gerando o “Drama” surgiu de duas preocupações da coreógrafa: uma com a própria palavra “drama”, no sentido de teatro ou da dramaticidade cênica e a outra no sentido mais literal, tentando abordar “os dramas de cada pessoa”.

Então, mas o Drama eu já tinha começado a ter a ideia lá em Nova Iorque já da ideia das flores, que eu gostaria, a minha, primeiro a minha estada lá foi para os bailarinos, sempre foi esse o meu foco. Eu queria mexer com os caras. Foda-se a

52 Esta estratégia de fazer perguntas era utilizada por Pina Bausch, mas pela influência desta se tornou muito comum na dança contemporânea. Ela baseia-se no pressuposto de Bausch, e que se tornou uma máxima entre muitxs pesquisadorxs e coreógrafxs contemporânexs: "Eu não estou interessada em saber como as pessoas se movem, eu estou interessada no que as faz mover."

direção, mesmo! Eu queria ir lá e mexer com um por um. (JORGE, transcrição, p. 8).

(...) É, porque eu queria falar do drama pessoal de cada um. Era esse o, e também pra fazer um caminho de volta, ao contrário do teatro... trazer esse coisa do drama do teatro pra dança. Porque eu tenho visto que a dança tem alimentado muito o teatro, né. Tem, tem tido esse caminho ao contrário. Eu quis fazer a outra volta, trazer um nome teatral pra uma ideia de movimento, e pra falar do drama pessoal mesmo. (JORGE, transcrição, p.24)

Em paralelo ao processo de investigação dos movimentos-respostas que foram sendo dadas ao questionário, a coreógrafa promovia também experiências de trabalho coletivo, através de exercícios de improvisação e de jogos cênicos, bem como a contínua leitura de textos sobre arte e debates sobre pensamentos de dança. Esse processo se dividia, até porque ao longo da formatação da obra, alguns “solos” acabaram sendo escolhidos para serem apresentados em destaque, enquanto outros foram simplesmente incorporados às coreografias coletivas ou eliminados.

Sobre a não participação de alguns/as bailarinxs durante o processo de criação da obra “Drama” em si, a falta de envolvimento com a proposta foi o argumento mais presente nas falas dxs bailarinxs que não foram “escolhidos” para dançar:

Eu acho que na época da escolha, foi ela. Eu acho que algumas pessoas também entraram de última hora. Eu acho que de princípio ela chamou as pessoas que eu acho que ela achou que tavam, assim que tinham cap, não é captado, mas de alguma forma pra ela, estavam mais com a essência que ela queria pro momento. Então eu acho que de princípio ela escolheu, algumas pessoas que já identificou, e aí depois de um tempo ela chamou mais algumas pessoas e... e eu acho que a escolha foi dela mesmo, entendeu. Eu acho que ela, é o processo que ela queria, não, não precisava ter todo mundo, entendeu, então eu acho que ela chamou as pessoas que pra ela tavam mais... né, ligadas. (...) Sim aí, como eu não tava no Drama eu fiz o Caixa de Cores, era o Treze Gestos e o Caixa de Cores. (Transcrição de entrevista, Bailarina “resistente 2”, p.6, 2014)

Fiz o processo no início... depois, é... foi percebido que houve resistência de m, de alguns bailarinos e eu era um deles, que eu fui resistente assim sabe, fazia corpo mole, e aí, é isso que eu, foi uma coisa, um aprendizado meu, né, é, que serviu muito pra mim assim, de... Um erro que eu fiz, pra mim, profissional! (Transcrição de entrevista, Bailarino “resistente 1”, p.4, 2014)

Já entre aquelxs que foram receptivos ao processo de criação, a possibilidade de criação autoral experimentada na proposta, parece ter trazido contribuições importantes às suas carreiras de um modo muito particular:

(...) o Drama é muito importante, foi muito importante pra mim. Porque foi um trabalho solo, já dançava outros trabalhos solos na companhia, mas foi um trabalho de criação minha, né? Falando um pouquinho das minhas coisas, e foi tão revelador assim. (...) tanto que muita gente ficou surpreso comigo no Drama, tanto que nos

dias do espetáculo eu chegava em casa – eu achei muito engraçado (risos) – e tinha mil solicitações de amizade lá no face, era muito engraçado. É, e algumas pessoas fazendo alguns comentários assim, nossa, eu me emocionei, nossa queria conversar com você pra saber mais e tal, panana. É... então foi a primeira vez que eu tive assim uma resposta real assim, das minhas coisas sabe? Assim de falarem mesmo, e eu ter falado alguma coisa, né. (Transcrição de entrevista, Bailarino “favorável 2”, p.7, 2014).

Mesmo entre aquelxs que se mostram mais resistentes ao tipo de trabalho experimentado com a criação de “Drama”, mas ainda assim participaram da coreografia, o trabalho parece ter trazido contribuições pessoais. Fosse no sentido previsto pela coreógrafa, de dar espaço para que fossem tratadas nessa obra questões íntimas e pessoais de cada um (como é o caso do bailarino da última fala acima), possibilitando a estes um reconhecimento por seu trabalho enquanto criadorxs, fosse pelo simples fato de experimentar coisas novas e de assim exercitar outras possibilidades cênicas. Por outro lado, para xs que não participaram da coreografia, as críticas já se mostram mais duras, tanto em relação ao produto final apresentado, quanto à necessidade de se tratar destas questões em uma obra de dança.

Algumas questões pessoais envolvendo as particularidades da construção do gênero como artifício performativo ficaram expressas nas construções de alguns solos presentes na coreografia (devido às motivações pessoais da cada bailarinx ou ao modo como a coreógrafa optou por direcionar suas criações). Estas questões ficarão expostas na parte seguinte em que descrevemos com mais profundidade as cenas da obra.

5 OS ESPETÁCULOS DE 2011 – MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS

Abordar o modo como as mudanças conceituais dentro do trabalho de criação artístico afetaram as representações de gênero levada à cena, só é possível neste momento através da observação comparativa das imagens em movimento presentes em cada uma das obras. Uma descrição mais densa de cada uma delas encontra-se nos anexos deste trabalho, cuja referência aqui será necessária a cada ponto que abordarmos. Entretanto, optamos aqui por analisar alguns dos elementos considerados centrais dentro da ideia inicialmente proposta sobre as performatividades de gênero construídas na dança. Enfocamos, portanto primeiramente os figurinos, a movimentação e a relação entre os corpos – como elementos primários de uma significação generificada – e como elementos secundários a música e a iluminação e o cenário – como aspectos que ajudam a compor os discursos corporificados.

5.1 O ESPETÁCULO “DRAMA”

O primeiro espetáculo que será tratado, intitulado “DRAMA”, foi um programa apresentado no palco italiano⁵³ do Grande Auditório do CCTG, contendo no programa três coreografias distintas: duas coreografias do repertório da companhia – “Treze Gestos de um Corpo” (1990) de Olga Roriz, “Caixa de Cores” (2005) de Luis Bongiovani – e a nova criação denominada “Drama” de Carmen Jorge, composta especialmente para a ocasião. O programa – apresentado em temporada curta apenas em Curitiba, de 8 a 11 de Dezembro de 2011 – foi pensado pela direção, com o intuito promover o encontro do público com a diversidade de pensamento estético que caracteriza o desenvolvimento da histórica companhia estatal do Paraná.

Segundo a diretora na época, Andrea Sérgio, as duas primeiras coreografias foram remontadas para este espetáculo como uma “homenagem ao repertório” da companhia (SÉRIO, transcrição, p. 10.), o que configurou um primeiro ato mais representativo da “tradição” anterior, e um segundo ato representativo do que era o momento da companhia em 2011.

Quando questionada sobre a escolha das duas primeiras coreografias, a diretora explicou quem busca de uma obra “icônica” para a companhia, e que não fosse “O Grande

⁵³O palco italiano é um palco retangular, em forma de caixa aberta na parte anterior, situada ao fundo e em plano acima ou horizontal à plateia, provido de moldura (boca de cena), de bastidores laterais, de bambolinas e de cortinas ou pano de boca e, não raro, de um espaço à frente, destinado à orquestra (poço). É o mais conhecido e utilizado dos palcos modernos.

Circo Místico”⁵⁴, chegaram primeiramente a “Treze Gestos de um Corpo” – uma coreografia originalmente criada em 1986, pela coreógrafa Olga Roriz, para a o Balé Gulbenkian (Portugal) e remontada para o Balé Gaiá pela primeira vez em 1990. Já em relação a “Caixa de Cores”, era uma coreografia que, segundo a diretora havia sido remontada recentemente pela sua praticidade, considerando as necessidades de dançar em cidades pequenas e sem estrutura para grandes produções (geralmente situadas no interior do estado). O outro aspecto a ressaltar quanto à escolha destas coreografias, é o de contraponto que faziam com a nova coreografia “Drama”, sobre o que Andrea apontou:

E até também, como um ponto de equilíbrio, pras pessoas que são acostumadas a ver a companhia, (risos) não achar que a gente tinha ficado louco né? Porque você tinha uma coisa muito pouco convencional no segundo ato. Então a gente mostrou no primeiro ato, que era bem mais convencional, 13 Gestos de um Corpo, um balé lá de 1990, né, e Bongiovani, com música clássica, e com uma linguagem corporal, é... muito mais convencional do que é, que a que foi proposta pela Carmen. Então essa ideia de flexibilizar o sentimento, a sensação, né? Que é pra que o Teatro foi feito. (SÉRIO, transcrição, p.10).

O segundo ato, inteiramente dedicado à nova criação, mostrava outra proposta completamente distinta. Como vimos anteriormente, o processo de criação da obra “Drama”, além de colaborativo utilizava a subjetividade e as histórias de vida dxs bailarinxs como material de pesquisa para a construção da coreografia (enquanto as duas outras criações se caracterizaram pela transmissão vertical da ideia e da coreografia previamente elaborada pelxs coreógrafxs para o corpo dxs bailarinxs). Como resultado dessa soma de experiências diversas de criação, a coreografia “Drama”, com 60 minutos de duração, acabou se dividindo em: 9 solos (três masculinos e seis femininos), alternados por 7 cenas realizadas em grupos menores, ou por todo o coletivo.

5.1.1 Os figurinos

Considerando os figurinos utilizados nas três coreografias, a primeira diferença que nos salta aos olhos é principalmente entre a primeira coreografia – “Treze gestos de um corpo” – e as duas demais, por ser a única obra em que todxs xs bailarinxs usam roupas

54 O balé “O Grande Circo Místico” foi uma coreografia originalmente criada na década de 1980, na gestão de Carlos Trincheiras – coreógrafo português que dirigiu a companhia de 1979-1993 – e foi um dos primeiros balés com temática moderna, apresentados pela companhia. Foi uma obra que conferiu ao BTG o primeiro reconhecimento nacional e internacional, trazendo uma nova identidade para a companhia e se tornando uma grande referência no seu repertório. Foi remontado em 2002, na gestão de Susana Braga, com algumas inovações nas músicas, coreografia de Luís Arrieta e números circenses coreografados por Dani Lima.

absolutamente idênticas. Baseada no romance “A obra ao Negro⁵⁵” de Marguerite Yourcenar (1968), esta primeira coreografia de 21 minutos, é apresentada em duas versões coreográficas: uma completamente masculina e outra completamente feminina⁵⁶, dançada por 13 bailarinxs que se apresentam como facetas de um único corpo.

O figurino, responsável por criar a impressão de semelhança entre os corpos, resume-se a uma calça social preta e uma camisa branca fechada, sobre a qual se assenta um paletó também preto semiaberto; todxs usam sapatilhas de jazz igualmente pretas. Os figurinos do elenco masculino e feminino são absolutamente iguais – ambos com aparência de roupas masculinas – a única diferença cênica entre uns e outras é que as mulheres usam sutiãs bege por baixo das camisas, o que ao longo da coreografia vai se evidenciando à medida que os movimentos vão se tornando mais vigorosos e as camisas começam a se abrir (ver figuras 1 e 2). Além disso, como se evidencia nas imagens, os cabelos soltos das mulheres (e ainda de diversas cores), conferem à sua movimentação uma imagem final distinta.

Figura 1 TREZE GESTOS DE UM CORPO – DETALHE DA ROUPA, ELENCO MASCULINO



55 O romance de Marguerite Yourcenar é ambientado na Europa no período da reforma protestante (séc. XVI) e conta a história do personagem Zenão, um homem envolvido psicologicamente e ideologicamente nesse contexto de conflitos religiosos e políticos, vivendo as experiências mais diversas ao longo de sua vida. Talvez por ser inspirada na história de um homem, e ainda em um período tão específico, a criação coreográfica possa ter sido originalmente criada com um elenco masculino (não confirmamos essa informação), o que justificaria ser associada à sua configuração no modo masculino (por características tais como força, agressividade e tensão) de modo mais naturalizado. No entanto, seria possível pensar numa versão feminina imediata, quase como uma homenagem à autora Yourcenar, que não apenas se destacou por sua extensa e premiadíssima obra literária, ou pelo fato de ser uma mulher de formação e talento excepcional no início do século XX, mas por ter abordado em suas obras temas de caráter polêmico para o período (como a homossexualidade e a liberdade feminina).

56 Os elencos não dançavam ambos no mesmo dia, mas se alternavam entre os dias de apresentação, dançando em cada noite um elenco (totalmente masculino, ou totalmente feminino) de cada vez.

Figura 2 TREZE GESTOS DE UM CORPO – DETALHE DA ROUPA, ELENCO FEMININO



Já em “Caixa de Cores” – onde a linguagem do balé clássico é central, porém desconstruída através de uma estratégia de criação contemporânea – os figurinos funcionam como um elemento de diferenciação claro entre os gêneros. Como fica evidenciado nas fotos (Figuras 3, 9, 10, 11, 12 e 13), as imagens mostram as bailarinas em vestidos levemente transparentes (que se movem junto com seus movimentos), e os bailarinos com calças e camisas. Todos os figurinos são completamente brancos. Embora os figurinos (desenhados por Paulinho Maia) sejam todos diferentes entre si, têm por particularidade esta divisão sexual clássica de saias ou vestidos para elas e calças e camisas para eles, reforçando uma imagem de diferença entre os gêneros que também existe na movimentação (como veremos em seguida). Diferente de Treze Gestos, todxs usam meias cor da pele.

Figura 3 CAIXA DE CORES (DUO)



Em “Drama”, os figurinos, desenhados e realizados por Roberto Arad, eram completamente distintos entre si, predominando um estilo cotidiano e mais urbano entre todos eles. A configuração da roupa de um modo geral era de calças jeans e camisetas ou camisas para os homens, e vestidos ou saias para as mulheres, entretanto, haviam algumas exceções: um homem de bermuda social e com uma cinta liga em suas meias e algumas mulheres de shorts de lycra justos ao corpo. Os calçados eram também muito variados, desde pés descalços, tênis, botas, sapatos ou meias (também em formatos e cores diversas). Embora o trabalho de criação da vestimenta tivesse ficado a cargo do estilista, alguns/as bailarinxs relataram que tiveram certa liberdade de escolha em relação às suas roupas, que deveriam representar as suas personalidades em cena, podendo opinar e eventualmente exigir algumas coisas:

Quem escolheu? A Carmen e eu e o Roberto. Roberto Arad que fez o figurino. Porque o figurino tinha que ter a ver comigo, então ele teria que ter um momento que ele fosse um pouco mais marginal, porque eu fui muito marginal na minha infância, eu vivi numa vila (risos)... Ele já teria que ter uma coisa muito nerd, porque quando eu entendi que eu não ia conseguir estudar em instituição, eu comecei a estudar tudo sozinho, né, (...) E... então esse nerd vem naquele cabelo, veio no óculos, que era o meu óculos mesmo, o óculos não era um figurino, era o meu, era o que eu usava... Eu escolhi dançar de óculos. (...) E... e também tinha que ser um figurino lindo, e ele tinha que ser incrível, ele teria que ter flores, tinha a ver comigo e tinha a ver com o balé, né... E quando ele mostrou aquela camisa, branca, e com flores pretas, e tinha uma certa cor... Ah, é isto, é isto, eu quero uma gravata, eu dizia, eu quero uma meia, eu quero uma cinta-liga, eu quero uma cinta-liga! (Batendo com as mãos como se exigisse) e aí rolou a cinta-liga, ele era um pouco confuso o figurino apesar de ser lindo né, mas também eu sempre fui muito confuso né... Agora com quase 40 anos eu tou confuso de novo na vida... (transcrição entrevista, Bailarino “favorável 1”).

Outros comentaram que a própria criação de Arad, já dava conta de refletir na vestimenta suas identidades e que sentiam felizes com ela:

Foi pra mim, eu sinto que foi pra mim! Ah, porque a Carmen me acha muito bicha, super gay! (...) e o meu figurino era super, tendência assim. Ele era, uma camiseta regata preta assim quadrada, de parecia aquele couro, e ela vinha num braço só, por dentro. Antes ela pensou que eu fosse dançar só com um braço da camisa, assim sem camisa assim, mas depois ela colocou... e uma calça justa preta, e um sapato. (você gostava do seu figurino?) Eu gostava muito do meu figurino. Eu gostava bastante dele! (Transcrição de entrevista, Bailarino “pouco favorável ou indiferente 1”, 2014)

Figura 4 “DRAMA” – DESTAQUE FIGURINOS



Observando este elemento, pode-se dizer que uma caracterização generificada dos corpos através da vestimenta, não fugiu muito da expectativa tradicional ou hegemônica de feminilidade e masculinidade, exceto na primeira coreografia – “Treze gestos de um corpo” – em que um mesmo figurino era utilizado por ambos os elencos, e em alguns casos específicos de “Drama”. Ao contrário do esperado, salvo estas raras exceções, a divisão binária entre o que cada um dos gêneros veste, foi reproduzida mesmo na obra mais contemporânea “Drama”, enquanto que uma problematização mais evidente esteve presente na obra considerada aqui como mais tradicional “Treze gestos de um corpo”, se considerarmos apenas o elenco feminino.

5.1.2A movimentação e as relações entre os corpos

“Treze Gestos de um corpo” não é uma obra simples de ser analisada, sobretudo se pensarmos nesta estrutura que permite apresentá-la em duas versões – uma completamente feminina e outra completamente masculina. Inclusive, considerando as representações de gênero nela apresentadas, o próprio fato de contar com duas versões distintas a partir de elencos divididos por gênero, já exigiria um esforço de comparação “interno” (entre os dois elencos). No entanto, pelo fato da movimentação coreográfica ser praticamente a mesma – independente do elenco ser o masculino ou o feminino – abordaremos esta aqui de modo mais generalizado.

A movimentação corporal presente em “Treze Gestos” é de um modo geral bastante diversa, incluindo desde gestos mais cotidianos – como tirar e vestir um paletó, abrir uma

porta ou sentar-se em uma cadeira, em movimentos sequenciados – até a demonstração de habilidades técnicas e virtuosísticas que exigem bastante vigor corporal e domínio do movimento – giros, saltos, quedas, equilíbrios, dentre outros passos codificados. Embora a coreografia seja organizada de modo que os movimentos exibidos pelxs bailarinxs durante os seus respectivos solos, demonstrem as melhores capacidades de cada um/a, a movimentação da coreografia de um modo geral é toda bastante brusca e forte, marcada pelo ritmo percussivo da música e pela velocidade rápida e precisa de alguns passos. Existem, no entanto diversas demonstrações de habilidades corporais associadas tradicionalmente aos corpos femininos, como exibições de flexibilidade na abertura das pernas, e elevações das pernas em posições de equilíbrio. Outro fato interessante a ser ressaltado, é que não existe em nenhum momento contato físico entre nenhum/a dxs bailarinxs durante toda a coreografia. As únicas relações que se estabelecem cenicamente entre dois corpos são notadas entre as transições dos solos. Nesses momentos breves, em que fica apenas sugerida uma relação entre dois/duas delxs, por vezes são compartilhados os mesmos movimentos, ou a reprodução de algum gesto característico é repetida por ambxs de modo orquestrado; em outros momentos ainda, existe uma relação provocada apenas pelo olhar, que se cruza na troca entre a entrada de um/a novo bailarinx em cena e a saída dx outrx. Acredito que por se tratarem de 13 facetas de uma mesma personalidade, a dramaturgia desta obra exige que se sobreponha estes 13 diferentes corpos através de quadros solitários semelhantes – porém com intensidades distintas (expostas nas diferentes habilidades corporais de cada um/a) – o que não permite que se crie um contato físico entre elxs, já que ficaria sugerida assim a existência de duas personalidades em relação.

Figura 5 TREZE GESTOS – EFEITO CÂNON, ELENCO MASCULINO



Figura 6 TREZE GESTOS – EFEITO CÂNON, ELENCO FEMININO



O interessante da proposta coreográfica de “Treze gestos de um corpo” é que ela permite abordar aspectos estéticos e técnicos do movimento através de diferentes corporalidades. E ainda que boa parte da movimentação esteja pautada por artifícios técnicos, que, em origem, podem ser generificados (femininos ou masculinos) – e que, portanto poderiam privilegiar aqueles que através da sua formação de base já adquiriram as habilidades necessárias para realizar alguns movimentos mais acrobáticos ou de maior flexibilidade –, por outro lado, o treino constante e os ensaios exaustivos permitem que diferentes corpos (com diferentes habilidades) também possam realiza-la. Se atentarmos, por exemplo, às figuras 7 e 8, onde se mostra um salto com o apoio dos braços no chão, fica evidente que a elevação do corpo realizada pela menina (Figura 8) é menor do que a do menino (Figura 7), embora isso não a impeça de realizar o movimento. Por outro lado movimentos que exigem maior flexibilidade são realizados pelos homens, a seu modo, privilegiando a qualidade do movimento em si, em detrimento da demonstração de uma amplitude maior ou menor ao fazê-los.

Figura 7 TREZE GESTOS – PASSOS ACROBÁTICOS, ELENCO MASCULINO



Figura 8 TREZE GESTOS – PASSOS ACROBÁTICOS, ELENCO FEMININO



É comum ouvir do público que conhece bem esta obra, que a versão masculina é muito mais “interessante” do que a feminina – e eu me lembro particularmente de ter ouvido tal comentário da atual diretora do BTG –, justificado por algumas características atribuídas à obra, como “forte” ou “agressiva”. Mas, se é evidente que a recepção de uma obra pode promover diversas reações distintas, o que me parece interessante aqui ressaltar é que envolto em tal impressão está exatamente o entendimento heteronormativo de que se algo é “forte” ou “agressivo”, logo encontrará melhor representação através do corpo masculino – fato que, através desta “ousadia” da coreógrafa de entregar uma coreografia assim caracterizada, também a corpos femininos, contribui para uma subversão desses entendimentos.

Já em “Caixa de Cores”, as representações de gênero encontradas na coreografia (e evidenciadas nas figuras 10, 11 e 13) remetem a um imaginário mais tradicional e binário do

que a anterior, caracterizado não apenas pela roupa, mas pela adequação dxs bailarinxs àqueles papéis mais tradicionais de gênero dentro de um modelo heteronormativo, conforme abordamos no capítulo teórico. Os movimentos e gestos realizados na coreografia remetem a uma linguagem de referencial técnico bastante forte e com grande influência do balé – giros, saltos, equilíbrios, dentre outros movimentos codificados de acordo com essa técnica –, mas que são intercaladas ou recodificadas a partir de estratégias de desconstrução – tanto dos passos quanto das posições mais rígidas presentes na técnica original – promovendo assim inovações em diversas dimensões estéticas.

Entretanto, e talvez o mais interessante a se ressaltar seja que, se nos momentos em que xs bailarinos dançam separados (sem contato físico entre elxs), a movimentação possa ser por vezes a mesma ou semelhante entre si, entretanto sempre que se estabelece algum tipo de contato físico entre os corpos (nos duetos e trio) as posições ocupadas por cada um/a delxs tomam imediatamente configurações tradicionais pautadas por papéis fixados de acordo com o gênero dx bailarinx: em que o(s) homem(s) realiza(m) o suporte para que a bailarina realize saltos, giros ou extensões/elevações de pernas, ou movimentos conjuntos em que a bailarina é constantemente manipulada pelos gestos de seu(s) parceiro(s).

Figura 9 CAIXA DE CORES (DUO), MOVIMENTOS SEMELHANTES



Desse modo, a relação criada pelo contato entre os diferentes corpos (visualmente demarcados pelos figurinos como masculinos e femininos) é assim capaz de reforçar a existência de determinadas posições binárias e de oposição que nunca (ou muito raramente) se subvertem em cena. Por outro lado, se nos duetos (heterossexuais) existem algumas sequencias coreográficas em que ambos (homens e mulheres) realizam os mesmo gestos e

passos, já no trio (uma mulher e dois homens), os homens acabam realizando sempre os mesmos passos e gestos iguais entre si, enquanto a mulher realiza movimentos distintos sozinha.

Figura 10 CAIXA DE CORES (DUO), BAILARINA EM ARABESQUE



Figura 11 CAIXA DE CORES (DUO), SUSPENSÃO DA BAILARINA



Figura 12 CAIXA DE CORES (DUO), MOVIMENTOS SEMELHANTES



Estes elementos contribuem para que uma análise da configuração final da obra considere que esta se pauta pelos referenciais de gênero de “masculino” X “feminino” em caráter de oposição como algo naturalizado. Ou seja, onde os corpos dxs bailarinxs – tratados como instrumento de criação pré-formatados por determinadas técnicas – estabelecem que determinados códigos de representação dos gêneros não serão tratados como problema pela coreografia (já que esta tem outros objetivos temáticos centrais – abordar as características das cores). Desse modo, a escolha do coreógrafo pela utilização da técnica clássica como referência para os movimentos – privilegiando assim os atributos técnicos de virtuosismo e de domínio do movimento a partir desta marca – e a opção de utilizar os corpos dxs bailarinxs como “meio” para exposição de suas ideias acerca de outros temas, acaba simplesmente sustentando a reprodução dos estereótipos tradicionais de gênero por omissão. Não pretendendo abordar o corpo em si, ou o tema da obra a partir de uma construção que parta deste corpo como mote central, a coreografia acaba evidenciando expressões generificadas já presentes no imaginário comum, que agora são replicadas e reforçadas na/pela dança.

Figura 13 CAIXA DE CORES (TRIO), BAILARINA SUSPENSA PELOS BAILARINOS



Já na terceira e última coreografia, “Drama”, a movimentação ocorre como apenas um dos artifícios comunicativos presentes na dança. Uma vez que os discursos falados e a construção de algumas cenas com certa dramaticidade mimética ocupam lugar igualmente central na obra, as relações produzidas entre os corpos exige uma profundidade maior na descrição das imagens ali produzidas (como se pode ter acesso através da leitura descritiva das cenas presentes no apêndice). Entretanto, é possível afirmar que a maior parte da movimentação – sobretudo aquela criada pelos bailarinos em seus solos – perpassa tanto as suas familiaridades com a dança clássica tradicional, quanto uma movimentação mais vigorosa de dança contemporânea (com saltos e quedas bruscas, passagens pelo chão, rolamentos e gestos cotidianos), produzindo uma diversidade bastante grande de referências corporais, e ampliando assim as possibilidades de representação generificada. Nessa obra em especial, e diferente do que acontece na “Caixa de Cores”, como as movimentações mais associadas ao balé clássico são realizadas individualmente por cada um/a dos bailarinos (como referências significativas de suas histórias), elas acabam funcionando mais como elemento unificador entre eles (dentro das outras linguagens e gestos presentes na obra) do que como caráter de diferenciação entre os gêneros, uma vez que não existem papéis de oposição sugeridos pelo contato entre os corpos (como era o caso da coreografia anterior).

Figura 14 DRAMA – IAN (SOLO), POSIÇÃO COM REFERÊNCIAS AO BALÉ CLÁSSICO



Figura 15 DRAMA – AIRTON (SOLO), EM DEMONSTRAÇÃO DE VIRTUOSISMO TÉCNICO



Outro elemento que se destaca como diferença em relação às outras obras deve-se ao fato de quando se encontram em relação de proximidade corporal uns/mas com os/as outrxs, a diferença de gênero não ser um elemento capaz de padronizar as ações dxs bailarinxs a partir dos gêneros identificados. Assim, movimentos como aqueles realizados na cena que denominei de “O Beijo” (cena 7, ver apêndice e imagem 16), em que os encontros entre duplas aleatórias sugerem um contato afetivo frontal entre dois/duas bailarinxs é realizado indiscriminadamente entre todxs. Em outros momentos, como a cena 3 (ver apêndice, e figura 17), observam-se movimentos extremamente bruscos em uma expressividade mais violenta, sendo realizados por todxs os elementos do grupo, sem distinção de gênero. Em outros momentos ainda (cena 8, ver apêndice), uma bailarina sustenta um bailarino nos braços e o

gira pelo palco – repetindo uma ação que havia sido inicialmente realizada em posições contrárias por outrxs dois bailarinxs – de modo bastante corriqueiro.

Figura 16 DRAMA – CENA 7, DETALHE DE “O BEIJO” (AO FUNDO)



Figura 17 DRAMA – CENA 2 EM COLETIVO COREOGRAFADO



Já durante os 9 solos apresentados na coreografia, por se tratarem de discursos mais pessoais – em que as suas histórias de vida foram utilizadas como narrativas na construção da dança – as caracterizações de gênero e suas simbologias, aparecem de modo mais evidente. Aspectos da sexualidade de cada bailarinx ficam evidentes, tanto em seus gestos, quanto em

suas falas, e algumas referências simbólicas à masculinidade e à feminilidade são exploradas de modo a constituir as identificações próprias de cada um/a.

Nesta obra, no entanto, acredito que seja importante ressaltar que, embora xs bailarinxs tenham relatado em suas entrevistas, que tiveram bastante liberdade, tanto na hora de construir suas danças quanto no modo de organizar suas falas, nota-se que a interferência da coreógrafa em alguns momentos foi também fundamental para a inclusão de algumas problematizações envolvendo as questões de gênero.

É o caso, por exemplo, do solo de Simone, escolhido pela coreógrafa para estar em destaque numa determinada cena (cena 4, ver apêndice). Nesta cena, a bailarina – que também é formada em engenharia e tem um mestrado na mesma área – por sugestão da coreógrafa, pronuncia enquanto dança, uma série de conceitos e termos técnicos da física. O maior estranhamento criado por esta cena deve-se ao conteúdo da própria fala da bailarina, que intercalados a passos de dança e gestos cotidianos, promovem uma relação de representações desconexas ou pouco habituais, sobretudo porque ditas por uma mulher (minoridade no campo da engenharia), representada ali em figurino tradicionalmente feminino (Figura 18).

Figura 18 DRAMA – SIMONE (SOLO) À ESQUERDA, E ALESSANDRA (SOLO) AO FUNDO, EM GESTO COTIDIANO



Outro exemplo claro dessa interferência, foi promovido nos solos de Karin e de Ane, que acredito funcionarem um em relação ao outro como um contraponto expressivo em relação a duas possibilidades de representação do feminino. Estes dois são os únicos solos que se interconectam diretamente sem haver interlúdios do coletivo entre eles, portanto, embora sejam duas cenas distintas, criam laços que se mostram interessantes, sobretudo no que diz respeito às representações de gênero propostas na obra.

O mais interessante a salientar destas duas representações do feminino, apresentadas nos dois solos consecutivos é talvez o efeito de oposição criado pelas duas imagens femininas (ver Figuras 19, 20 e 21 e 22). No entanto, não é possível atribuir este efeito a uma suposta simplicidade ou homogeneidade exposta pelas apresentações das duas bailarinas. Ambas são igualmente complexas e contraditórias em suas representações de feminilidades.

Figura 19 DRAMA – KARIN (SOLO), DURANTE A FALA INICIAL



Figura 20 DRAMA – ANE (SOLO), SE ESTICANDO PARA O PÚBLICO NO CHÃO



As referências presentes não apenas nas falas de cada uma, mas no próprio figurino que cada uma ostenta em seus solos (uma de malha justa preta, e a outra de calcinha e sutiã beges), na movimentação do corpo (uma tímida e desequilibrada, a outra forte e certa), e mesmo na música que as acompanha (uma movida pela voz feminina e por sons suaves e a outra por uma música forte e uma guitarra elétrica), contribuem para que façamos essa análise. O figurino de Karin – a lingerie bege, saltos altos e peruca loira – contém claros simbolismos de uma feminilidade hegemônica, mas que são explorados pela bailarina e pela coreógrafa de modo a produzir uma espécie de caricatura – evidenciada na sua pronúncia cômica quando inicia a fala em tom jocoso e afetado, e no próprio conteúdo do texto (ver apêndice). A bailarina afirma em entrevista que o texto por ela falado, embora tenha tido como base, as respostas dadas por ela ao questionário, também contou com introduções da própria coreógrafa. Estas partes que foram inseridas, como por exemplo, nas frases: “eu sei andar de skate”, “eu sei estourar foguete” ou “eu sei consertar chuveiro queimado”, tiveram o intuito explícito de criar oposições com as tarefas tradicionalmente femininas, já presentes nas respostas originais da bailarina como “eu sei fazer bolo”, ou “eu sei fritar ovo e deixar a gema mole”.

Por outro lado, a referência à personagem feminina dos desenhos infantis “She-ra” – a irmã gêmea do personagem “He-man” – e que segundo a bailarina foi incluída pela própria coreógrafa na sua fala “eu sei imitar a She-ra!”, junto com a peruca loira em seu figurino⁵⁷, também se torna uma imagem interessante na representação de uma feminilidade estereotipada. “She-ra: a princesa do poder”, como ficou conhecida pelo seriado norte-americano dos anos 1980, era uma princesa que além de espadachim e super-heroína, tinha poderes telepáticos e de cura. A personagem assim como a imagem da bailarina em cena – ambas loiras e seminuas – remetem primeiramente a figuras aparentemente frágeis, belas e fúteis, mas à medida que as conhecemos melhor, vamos reconhecendo outras características que nos fazem admirá-las para além de sua beleza. A bailarina Karin, também demonstrou um entendimento nesse mesmo sentido sobre sua personagem através da fala:

Ai meu, talvez fosse como as pessoas me vissem né, porque eu tive, né, que deixar muito caricato assim as coisas assim, o modo de falar... Eu não falo daquele jeito, acho que não né. **Aí, daí, mas eu associei com a peruca loira, parecia assim, uma mulher meio estúpida assim, sabe, mas depois aquilo ia mudando. Então tinha duas facetas assim, a lourão, sabe (risos), e era legal, que no princípio ela parecia estúpida, mas depois ela ia... ela mostrava que ela também pensava em**

57 Segundo a bailarina em entrevista, a coreógrafa Carmen havia lhe dito que quando criança gostaria de ser a “She-ra”, e por isso lhe pediu que usasse em seu solo, além do figurino uma peruca loira, como referência à personagem do desenho.

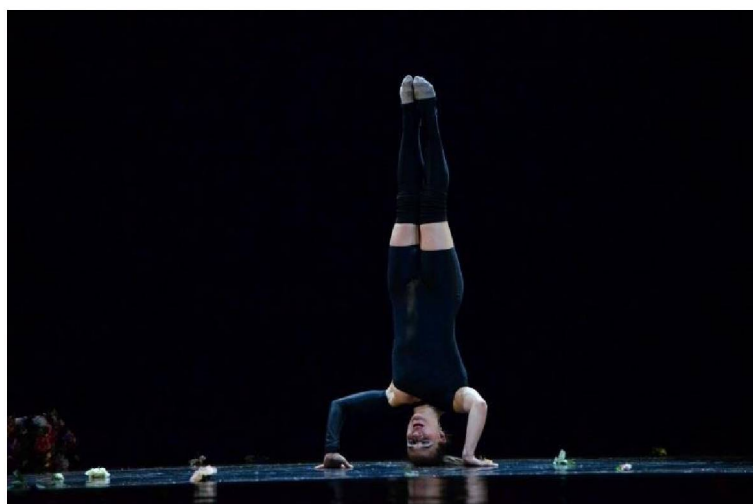
coisas... né. Não só coisas que ela sabia fazer, entendeu, mas coisas que ela já tinha passado... as dores que ela já tinha sentido, não era só uma loira estúpida entende? (Transcrição da entrevista, 2014, p.5, grifos meus)

Outro elemento que fica evidente nessa relação de oposição entre Karin e Ane é a referência ao “pai”, feita pela primeira bailarina em sua fala, e que ganha elementos de infantilidade nos seus movimentos e gestos (como o de tentar equilibrar uma flor pelo caule, ou caminhar agachada, ver apêndice e imagem 21). Estes elementos se contrastam com os da segunda bailarina, onde além da presença de um forte apelo erótico (na música, e no gesto de apontar sua púbis, por exemplo, ver apêndice), bem como da própria paródia dos movimentos da primeira (fazendo uma “maria-chiquinha e imitando os passos agachados da colega), evidenciam uma mulher dotada de autonomia e decisão sobre sua própria sexualidade.

Figura 21 DRAMA – KARIN (SOLO), TENTANDO EQUILIBRAR AS FLORES NO CAULE



Figura 22 DRAMA – ANE (SOLO), EM “PARADA DE CABEÇA”



O solo do bailarino Ian, também contém elementos capazes de problematizar uma masculinidade tradicional pautada (como nas outras obras) em padrões de movimentos clássicos generificados. Em entrevista, Ian contou que sua trajetória na dança, foi marcada por alguns conflitos familiares. Nascido no interior do Paraná e filho de pais, segundo ele, bastante conservadores, o bailarino que perdeu a mãe ainda muito jovem, precisou esconder por muito tempo seu interesse pela arte (inicialmente o teatro e depois a dança). Quando seu pai descobriu

que este estava fazendo aulas de balé, o proibiu de frequentar o curso – daí sua fala inicial⁵⁸ “Você não vai!”, dita no início do solo – e sentindo que sua proibição não surtia muito efeito, deixou de falar com filho, mesmo morando na mesma casa. Quando percebeu que seu interesse pela dança não era apenas por diversão, Ian se viu obrigado a sair de sua cidade, buscando espaços de profissionalização na capital, onde estaria também finalmente longe do controle de seu pai. A partir deste relato se compreende melhor o fato de a apresentação de Ian se pautar pela “divisão de si”, em percentuais (ver apêndice); bem como de sua construção identitária – inclusive marcada pela troca do nome (tatuado nos ombros) – ser tão central em seu solo.

Figura 23 DRAMA – IAN (SOLO), DETALHE DE EXPRESSÃO FACIAL ENQUANTO CANTA EM CIMA DE UMA CADEIRA



58 Segundo disse em entrevista concedida para esta pesquisa.

Essa relação paterna de repudiar o filho que dança – uma constante em histórias relatadas por bailarinos homens – é em grande parte alimentada pelo construto machista de encarar a dança como atividade feminina ou feminilizada (ver ANDREOLI, 2010). A música da cantora norte-americana Adele (“Someone like you”), que o bailarino Ian cantarola em cima de uma cadeira durante o seu solo, pode ser interpretada aqui também como uma afirmação de seus gostos pessoais, e na sugestão de uma afirmação de sua homossexualidade (explicitada em entrevista). Ao se colocar como um intérprete feminino desta música romântica dirigida a um homem – e que ele imita através da voz, dos gestos e das expressões faciais – reforça a sua ideia de mostrar a pessoa que ele escolheu ser, sem demonstrar vergonha por suas escolhas. Assim, apesar das roupas que veste, ou dos passos de dança vigorosos que realiza, fica evidenciado em seu solo a sensibilidade e a emotividade – tidas como características essencialmente femininas – problematizando representações de masculinidade hegemônicas presentes muitas vezes na dança.

Em outros momentos de interação coletiva, alguns aspectos cênicos onde existe interação corporal através de simbologias, demonstram na coreografia “Drama”, possibilidades de problematização das representações de gênero tradicionais. As ações de interação com as flores, que acontecem em diversos momentos durante a obra, são estratégias visuais que sugerem bastante estas possibilidades. É o caso da cena em que xs bailarinxs organizados em fila indiana se dirigem a um bailarinx para lhe entregar flores (e em que este responde de diferentes formas a essa ação); ou quando o bailarino Ian pergunta em seu solo “Alguém me trouxe flores?”; ou ainda quando a bailarina Ane, entrega uma rosa vermelha à bailarina Karin, quando esta finaliza seu solo. A troca das flores entre elxs de maneira indiscriminada e a relação afetiva que este elemento simboliza, aproxima de diferentes formas os corpos dxs bailarinxs criando possibilidades de representação fora de uma relação estereotipada ou apenas romântica associada a este elemento – em que, por exemplo, um homem oferece flores a uma mulher como o intuito de conquistá-la.

Figura 24 DRAMA – CENA 8, DUPLA EM BRINCADEIRA



Figura 25 DRAMA – CENA 8, BAILARINO COBERTO POR BUQUÊS DE FLORES



Figura 26 DRAMA – CENA 8, ENTREGA DOS BUQUÊS



Por fim e o último ponto que creio ser interessante destacar, diz respeito a uma cena que não chegou a ir para o palco, devido à “censura” por parte da direção, por uma interpretação de seu conteúdo como contendo teor supostamente sexual. Em sua entrevista, um dos bailarinos relatou que:

(...) tiveram cenas vetadas pela direção do teatro... Porque a questão da minha sexualidade sempre foi muito forte, né... porque apesar de, eu acho que, aquilo que eu falo, hoje em dia eu dou mais pinta, mas como eu tipo, sempre eu tive uma cara muito periférica, essa coisa de gay não era, de gay afeminado que eu falo, não era tão escrachado. **Então a sexualidade foi cortada do solo, o que hoje eu e a Carmen a gente lamenta muito. Tinha uma cena de punheta que sumiu, que na verdade nem era uma punheta, eu tava de costas limpando o óculos, e quando eu virava eu colocava o óculos e dava né... mas era uma alusão, uma brincadeira... disso do sexo que sempre, que eu não sei... o sexo sempre move, moveu a minha vida muito nisso. E isso foi muito marginalizado na minha vida também, porque todas as minhas relações com garotos foram escondidas, então por isso a minha punheta era escondida na cena, era de costas, era... e então, era um figurino que precisava ajudar nisso, no fim isso não aconteceu...** [perguntei se a direção censurou a ação] Censurou, censurou completamente... chegou um dia, a Carmen e a Andrea vieram todas sem graça, olha, não vai rolar essa ceninha, esse trecho... [questionei se elas haviam visto o ensaio.] Elas ficaram sabendo... elas nunca assistiram os ensaios, não a direção na época nunca assistiu... Que eu acho que é essa direção né? Que é a Mônica e a... Perdão Mônica! (risos) Não, tou brincando... (Transcrição de entrevista, Bailarino “muito favorável 1”, 2014)

Essa interferência por parte da direção do CCTG no conteúdo de uma das cenas, embora tenha sido a única situação citada durante as entrevistas, talvez precise ser considerada como um detalhe importante, já que demonstra um evidente controle da instituição sobre a criação artística. Uma clara relação de poder envolvendo o papel institucional no âmbito da cultura, ditando regras explícitas sobre o que pode ser mostrado no Teatro e o que não deve ter visibilidade.

5.1.3 Música, iluminação e cenário

Como aspectos secundários, diante das representações de gênero sugeridas pelos outros elementos já comentados (figurino, movimentação e relação entre os corpos), a música, a iluminação e o cenário presente nas obras, acabam funcionando aqui apenas como elementos paliativos na análise das imagens construídas nas coreografias. Portanto, faremos referência a esses elementos aqui, como parte da caracterização das obras, mas analisaremos mais profundamente apenas os momentos em que estes se destacam como símbolos capazes de afetar os significados finais das representações.

Em “Treze gestos de um corpo”, a música da obra é composta por sons percussivos e fortes, intercalados por momentos em que uma voz feminina – como que em gritos de intensa angústia e desespero – faz vocalizações sem inteligibilidade. Pode-se distinguir ainda o som de um violão com cordas de aço, e de um baixo que soam de modo bastante ritmado. Ela evolui em diferentes momentos ao longo da coreografia, mas parece existir (principalmente no meio da obra), uma espécie de refrão, que permanece por algum tempo, e uma introdução que se repete ao final de modo semelhante (assumindo uma relação explícita com a repetição da coreografia, nestes dois momentos). A música neste caso, como já havia sugerido antes, contribui de maneira expressiva com a impressão de tensão e força presentes durante toda a obra. Associada ao figurino de aparência masculina e aos passos vigorosos e rápidos realizados na maior parte do tempo, a música contribui para a criação de uma atmosfera densa e pesada – característica também marcante de algumas obras de dança moderna de inspiração expressionista.

Em total oposição a essa primeira coreografia, a música clássica escolhida para a coreografia “Caixa de Cores” – tocada e cantada ao vivo em 2011⁵⁹ - é composta por instrumentos de corda e harpa de Vivaldi, que embalam os movimentos da dança de modo bastante tradicional. Ou seja, respeitando o ritmo e o andamento da música e a expressividade sugerida por esta (mostrando-se xs bailarinxs de acordo com a música, ora alegres, ora dramáticos, ora tensos). Em uma das cenas do balé, em que se evidencia uma relação de poder entre um dos casais heterossexuais, a bailarina empurra o bailarino pelo palco em diversas direções, embalada por um canto dramático de técnica lírica. Diante da resistência encontrada no corpo dele (que cria um contrapeso à força dela), ela acaba por fim por desistir, deixando-se descansar (“vencida”), rolando sobre o peito dele que a segura pelos braços (figuras 3 e 27). A música nessa cena ocupa um lugar interessante na função de reforçar a dramaticidade da ação que decorre. Em outros momentos, a movimentação dos mesmos bailarinos ocorre em resposta à música, como se os gestos realizados respectivamente pelo bailarino e pela bailarina, ecoassem das frases cantadas pelo contratenor. Nesse sentido, a movimentação e a música acabam aproximando xs bailarinxs numa relação em que a oposição não se destaca mais entre elxs, mas entre a voz e os corpos em movimento.

⁵⁹Xs instrumentistas da orquestra sinfônica foram regidxs pelo maestro Márcio Steuermagel e acompanhados pelo solista contratenor Paulo Mestre.

Figura 27 CAIXA DE CORES (DUO), “ELA” EMPURRANDO “ELE”



Por simbolizar as características associadas às diferentes cores que deram origem à coreografia de Bongiovani, a música apresentada na obra, tem por função reforçar a expressividade já presente nos movimentos, nos rostos dos bailarinos e na relação entre os corpos. Assim, alegria ou tensão, medo, ou comichão, são elementos que aparecem em cada um dos quadros de modo homogêneo, efeito criado pela consonância entre os gestos/passos, expressões faciais e sonoridade.

Em “Drama”, a música composta por Vadeco – um parceiro constante nos projetos desenvolvidos por Carmen – foi especialmente criada para a coreografia, sendo que o músico assistiu a diversos ensaios, a partir dos quais ia experimentando suas ideias em diálogo com a coreógrafa. Em algumas das cenas, como por exemplo, no solo da bailarina Brunela, a sugestão de que as falas da bailarina ao vivo fossem incorporadas como parte da sonoplastia, sobrepostas a uma música suave que se mantinha de fundo, foi sugerida pelo próprio músico. Algumas versões de músicas conhecidas como “Smell like teen spirit”, da banda americana Nirvana, também foram incorporadas na edição da trilha, mas diferente da versão original cantada na voz rouca de Kurt Cobain, a versão de Drama era interpretada por uma voz feminina mais aguda e aveludada, o que conferia às toadas desse rock clássico, um efeito de maior sutileza e delicadeza.

Nesta obra a música desempenha um papel bem mais significativo na construção das representações de gênero levadas à cena, bem como da comunicação da dança como um todo. Em diversos momentos, mas sobretudo nos solos, é a dramaticidade da música que desempenha o papel central na tarefa de reforçar ou contrapor os elementos significativos

(como força, medo, tensão, suavidade, drama, delicadeza, fragilidade, dentre outros efeitos criados pelos sons), expressados nos movimentos dxs bailarinxs.

Por exemplo, a música e a fala de Brunella (em francês) conferem ao seu solo uma impressão geral de bastante delicadeza. A fala, que embora só possa ser compreendida pelxs que dominam a língua francesa⁶⁰, transita entre memórias familiares e gostos pessoais, o que sugere uma jovem em busca de suas identidades e afirmações: “Eu não gosto de hipocrisia.”; “Sempre quis ser loira.”; “A inocência, eu diria a inocência...” são frases que demonstram estes aspectos. Por outro lado ela traz em sua fala, referências históricas (que permeiam a história de sua família), como a Segunda Guerra Mundial, descrevendo o tratamento dado aos soldados alemães e às mulheres que se relacionavam com eles, demonstrando uma preocupação com a sociedade ao seu entorno e suas contribuições para a formação de sua personalidade. Entretanto, tanto a sua movimentação, como o figurino (todo preto e justo ao corpo) contrastam com uma representação mais delicada (sugerida pela música e pela fala) mostrando outras possibilidades desta figura feminina em cena. Os movimentos realizados por ela – que vão desde posições e passos do balé clássico (figura 28), até aos saltos mais acrobáticos como o que podemos ver na figura 29, dentre outros gestos cotidianos – demonstram uma corporalidade versátil e em busca de identidades variadas.

60 O texto dito por Brunella encontrava-se no original e também em tradução para o português no programa do espetáculo. A sua reprodução encontra-se na íntegra no apêndice.

Figura 28 DRAMA – BRUNELLA (SOLO), PASSOS VIRTUOSOS COM REFERÊNCIA NO BALÉ CLÁSSICO



Figura 29 DRAMA – BRUNELLA (SOLO), SALTO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA



Em outros momentos como no solo de Ane, em que uma versão eletrônica da cançãoerótica francesa “Je t’aime non plus” de Serge Gainsburg (1970), surge em volume bastante alto enquanto a bailarina rola enérgica pelo chão – após ter repetido a frase “Eu penso em você e eu não durmo!” – a música confere uma expressividade à ação da bailarina extremamente forte. Sugerindo um erotismo evidente, a escolha da música nesse momento é capaz de conferir à imagem da bailarina em movimento uma potência que não seria possível

de se encontrar, caso ao invés desta canção estivesse embalada por uma caixinha de música ou por qualquer outro som de intensidade mais suave.

5.2 O ESPETÁCULO “CPAP”: ASPECTOS GERAIS

No caso da obra “Coreografias Para Ambientes Preparados”, por se tratar de uma intervenção urbana com diferentes e diversas frentes de ação espalhadas pelo espaço, os elementos significativos que remetem as representações de gênero presentes na dança talvez sejam menos evidentes do que nas demais coreografias com uma frente única (compostas para palco italiano). Isto, pois, além da relação do público diante da obra se dar de modo mais difuso e interativo – podendo cada pessoa escolher “o que ver”, “aonde ver” e “por quanto tempo ver” – as pessoas que compunham o público acabavam se convertendo em parte também como elementos da obra, por poderem se movimentar e interagir em meio aos/às bailarinxs. Assim, se uma relação mais próxima entre artistas e público foi possibilitada, devido ao caráter menos vertical de uma experiência deste tipo, por outro lado a objetividade de uma relação comunicativa mais direta (como acontece no palco, onde existe um destaque maior para o que “deve” ser observado), é neste caso diminuída pelos encontros entre diversas fontes de informações (para além da obra) com as quais o público está tendo contato. Descreveremos aqui então, e de modo breve as ações realizadas pelxs bailarinxs – de modo a apresentar as relações entre os diferentes corpos e a caracterizar as movimentações presentes no espaço da intervenção, dando maior destaque aos figurinos utilizados e aos movimentos utilizados por estxs. Acrescentamos aqui no texto algumas fotos para dar a dimensão da diferente configuração deste tipo de trabalho. No entanto, para uma caracterização mais completa da obra, desenvolvida nos seus 4 eixos distintos – espacial; tecnológico; videodança e corpo/ocupação – descrita de modo mais denso é necessário ver o apêndice.

Durante a intervenção urbana denominada “Coreografias para Ambientes Preparados”, xs bailarinxs encontravam-se divididos em algumas tarefas específicas, que eram realizadas de maneira localizada, ou itinerante por quase todos os espaços da obra – o Teatro Guaíra e seu entorno. Um grupo de aproximadamente 20 bailarinxs – que contava não apenas com xs integrantes do Balé Guaíra, mas também alguns bailarinxs estagiárixs e bailarinxs do G2⁶¹ – realizava ações de deslocamento na Rua Conselheiro Laurindo, em frente ao Teatro, nos

⁶¹O G2 é um dos corpos estáveis que compartilha com o Balé Teatro Guaíra e com a Orquestra Sinfônica do Paraná o espaço do CCTG. Composto por bailarinxs oriundxs do Balé Teatro Guaíra (a maioria delxs concursados do período anterior a 1992), o grupo se reúne desde 1999 em torno de interesses como a pesquisa em dança contemporânea e a criação coletiva.

jardins do entorno do CCTG e na pequena rua à frente da Sala de Exposições. Estes deslocamentos, que eram interrompidos algumas vezes por ações mais específicas ou de improviso coletivo, se caracterizavam por algumas movimentações coordenadas entre o grupo como: correr pelo espaço; deitar-se no chão em fila única, encostando a cabeça nos pés do colega da frente; formar uma linha e correr todos na mesma direção (um/a ao lado dx outrx), e retornar na mesma ação de costas; encostar-se na parede da entrada principal, colocando-se um/a ao lado dx outrx; formar uma espécie de escultura humana linear, com algumas das bailarinas suspensas pelxs colegas, dentre outras ações de movimentos coreografados.

Figura 30 CPAP – BAILARINXS DEITADXS NO CHÃO DURANTE A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO.



Em certos momentos, alguns/as dxs bailarinxs que estavam realizando a ação de deslocamento, se desgarravam do grupo, e faziam curtas aparições em outros espaços do teatro. Um grupo subia até o primeiro andar e realizava alguns movimentos coreografados diante do vidro da fachada frontal do teatro. Além de dançarem passos coreografados, as pessoas que ocupavam esta função realizavam os movimentos ao mesmo tempo. Duas outras bailarinas ocupavam o hall de entrada do teatro – um espaço que se encontrava fechado – que através dasduas paredes de vidro as deixava em destaque para o olhar do público, criando a impressão de estas estarem num aquário. A movimentação destas duas bailarinas era igualmente coreografada e remetia aos mesmos gestos realizados pelo grupo do deslocamento e o do primeiro andar. Em determinado momento da coreografia, elas encostavam-se aos vidros laterais com os braços abertos e ficavam estáticas nesta posição por alguns instantes.

(Foi comum ver uma ou outra pessoa do público se encostar do outro lado do vidro, tentando se aproximar delas.)

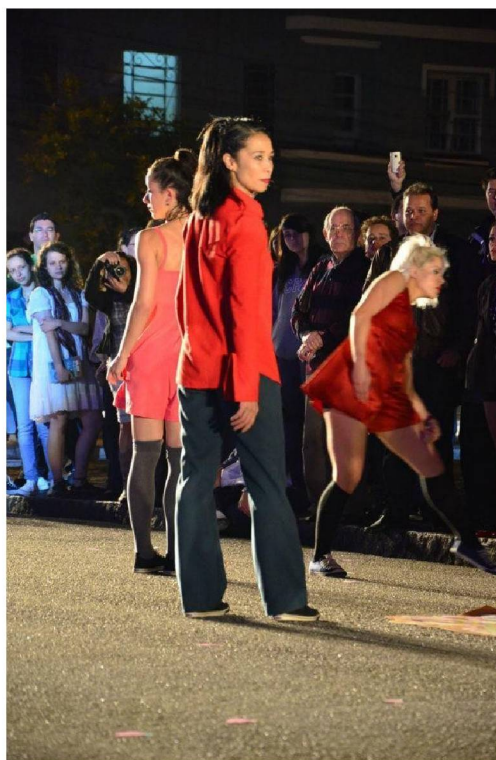
Embora houvesse aparentemente bastante liberdade de improvisação e de circulação pelos espaços onde aconteciam as diferentes ações, algumas regras pareciam organizar as tarefas realizadas por cada um/a, ou por cada grupo. Um dos elementos que parecia organizar esta subdivisão entre as ações realizadas era o figurino utilizado por cada um/a delxs. Embora os figurinos (criados por Tiça Muniz) tivessem elementos em comum – o que conferia certa unidade⁶² ao grupo e possibilitava a identificação visual entre bailarinxs e público – eles eram diferentes entre si. No entanto esta diferença se fazia notar principalmente pelos figurinos das mulheres, já que os figurinos dos homens traziam como única diferença a cor das camisas. Assim, todos os meninos usavam calças cinza escura, camisa social de alguma cor distinta e tênis do tipo allstar⁶³. Já as mulheres se dividiam entre as que usavam: figurinos semelhantes aos dos homens (mas com camisas sociais de corte feminino, mais cinturadas), as que usavam macaquinhos com shorts curtos, decotes variados e meias até aos joelhos e aquelas que usavam macacões de pernas compridas com os ombros nus. Todxs usavam sapatos iguais do tipo allstar (preto e branco).

Considerando as ações realizadas por cada grupo, por exemplo, os figurinos das artistas que ficavam a maior parte do tempo na Sala de Exposições (onde realizavam um trabalho de improviso em tempo real com o software ISADORA) eram os macaquinhos curtos, com meias até aos joelhos (como se pode perceber nas figuras 31 e 32). Embora alguns dos bailarinos que circulavam pelos espaços externos também se juntassem por vezes aos/as que estavam na Sala de Exposições experimentando as filmagens e o uso do software, as bailarinas que estavam no espaço externo não se juntavam às da Sala de Exposições em nenhum momento. Por outro lado, estas que estavam no interior, em alguns momentos da performance, saíam para se juntar ao grupo das ações externas, como se pode ver na figura a seguir (Figura 31).

62 A unidade se dava na harmonia das cores (cinzas e coloridos) e nos modelos semelhantes de algumas roupas vestidas pelxs bailarinxs.

63 O uso de tênis tipo allstar, caracteriza-se aqui como uma referência cultural ao vestuário urbano, cotidiano e tipicamente jovem, entretanto, e pelos mesmos motivos, este tipo de calçado acabou se tornando uma referência típica do período da dança pós-moderna americana. Sally Bannes, em seu livro “Terpsichore in sneakers – postmodern dance” (que na tradução se entende por “Terpsícore (deusa da dança) de tênis – a dança pós-moderna”) aborda a utilização deste tipo de calçado como um ícone presente nas apresentações dos grupos de dança pós-moderna norte-americana no período dos anos 1960-1970. O uso de roupas cotidianas – como tênis, calça jeans e camisetas coloridas – geralmente usados pelxs bailarinxs da dança pós-moderna em suas performances, conferia às suas ações de dança um caráter “não-espetacular”, em contraste com o uso de figurinos elaborados de períodos e estilos anteriores. Entretanto o uso destas roupas cotidianas acabou se caracterizando numa espécie de figurino padrão, que se tornou uma marca deste tipo de dança.

Figura 31 CPAP – BAILARINAS NO ESPAÇO EXTERNO COM FIGURINOS DISTINTOS



Esta imagem nos deixa perceber também, como as diversas representações do feminino expressas na obra – considerando os figurinos de diferentes modelos usados apenas pelas mulheres – acabam tendo maior evidência do que as do masculino – todos vestidos da mesma forma. Esta configuração reforça uma ideia comum na moda, de que as mulheres têm maior liberdade no vestuário do que os homens, e que se expressam através dessa possibilidade demonstrando suas diversas facetas e personalidades. Entretanto, cabe ressaltar que a opção de vestir algumas mulheres com figurinos semelhantes aos dos homens (calças e camisas sociais), diversifica e rompe com uma divisão que se tornaria simplesmente binária, caso não houvessem mulheres de calças nesta apresentação.

Por outro lado, a vestimenta masculina – mais simples e uniforme – não foge muito da noção tradicionalmente associada ao vestuário masculino (como um artifício de funcionalidade e praticidade). E nesse contexto, o espaço para a vaidade e para as subjetividades mais diversas ficou, mais uma vez, restrito ao padrão hegemonicamente imposto pela aparência de uma única e determinada masculinidade.

Figura 32 CPAP – BAILARINXS EM IMPROVISO NO ESPAÇO EXTERNO (DETALHE DAS ROUPAS MASCULINAS TODAS NO MESMO MODELO)



Com relação à movimentação apresentada pelxs bailarinxs durante a intervenção, é necessário comentar algumas questões que me parecem interessantes. Por estar pautada na ideia do improviso, esta obra conferia aos/às intérpretes grande autonomia de criação e de experimentação durante o espetáculo. Assim, mesmo contendo ações encaradas por estxs como movimentos mais simples ou quotidianos, boa parte dos movimentos que foram apresentados assumiam características estéticas com as quais xs bailarinxs são familiarizadx. Estas características faziam com que, em detrimento do interesse da coreógrafa de buscar novas linguagens e novas movimentações, o grupo de um modo geral, fizesse uso ostensivo também das técnicas incorporadas, demonstrando suas habilidades técnicas e virtuosísticas tão próprias ao padrão da companhia. Em relação a esse fato, a coreógrafa comentou:

Eu ouvi uma pessoa falar: “ah, mas eles ficam fazendo aqueles arabesques!” Mas meu deus né? Desculpa! Não existe mudança relâmpago! Um arabesque vai ter que ter! Mas eles já estão na rua, já tão deitando, o público já deita junto, o público já dança junto, já chega perto. (Carmen Jorge, transcrição, p. 28).

Essa presença de alguns elementos de dança mais tradicionais, geralmente passos e posições codificados pelas técnicas de dança incorporadas (ao longo da formação de cada um/a delxs), acabou conferindo às ações do grupo um caráter identitário que não apenas unificava o grupo, como também conferia à intervenção um caráter de profissionalismo, que o público era capaz de reconhecer – através de ações que não poderiam ser imitadas ou reproduzidas por corpos não treinados – e de admirar como parte significativa daquela proposta de dança tão fora do comum.

Figura 33 CPAP – BAILARINA NO PRIMEIRO PISO DO TEATRO EM POSIÇÃO DE TILT LATERAL



Entretanto, e por serem realizadas de modo indiscriminado, no que diz respeito aos homens e às mulheres, acredito que tais enunciações técnicas presentes na obra, não tenham conferido ou limitado as representações de gênero a padrões estereotipados ou binários – como aconteceu em obras, como a “Caixa de Cores”, por exemplo.

5.3 ASPECTOS CÊNICOS DAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM COMPARAÇÃO

A partir dos elementos cênicos que foram aqui destacados nas diferentes obras que o Balé Guaíra mostrou em 2011 – como reflexos do processo de mudança conceitual no trabalho da companhia – podemos perceber que algumas estruturas capazes de influenciar no modo como são representadas as masculinidades e feminilidades através da dança foram modificadas, enquanto outras delas mantidas.

Em aspectos mais evidentes como a escolha dos figurinos, foi possível identificar que se passa de um formato em que a escolha do figurino se pauta pelo gênero dxs bailarinxs (como no caso de “Caixa de Cores”), ou pela ideia central da obra (no caso de “Treze Gestos”, um único corpo que demonstra em 13 facetas distintas), para uma escolha que leva em conta as particularidades e características subjetivas de cada um/a (o que ocorreu no caso

do “Drama”, motivado pela temática da obra). Entretanto, ainda nesta obra, pode-se perceber uma certa manutenção de ordem normativa, em os homens não subvertem os elementos do vestuário masculino padrão (utilizando saias ou vestidos, ou mesmo no que concerne ao uso de cores se mantém a utilização de tons mais sóbrios do que os utilizados nos figurinos das mulheres). Já em “CPAP”, em que a preocupação maior era distinguir xs bailarinxs do público (através da unidade visual das cores dos figurinos), os elementos de diversificação se dão apenas nos figurinos das mulheres, continuando mais uma vez as roupas dos homens em uma representação tradicional e hegemônica associada ao funcional.

Em termos da movimentação utilizada e das relações sugeridas pelos contatos entre os corpos, a mudança que ocorre de modo mais significativo é percebida mais uma vez nas coreografias “Drama” e “CPAP” e “Treze gestos de um corpo”, e relação a “Caixa de Cores”. Em “Treze gestos de um corpo”, no entanto, por se tratar de uma coreografia em que o elenco era ora exclusivamente masculino, ora exclusivamente feminino, não seria possível considerar as interações propostas entre os diferentes corpos pautados apenas nas diferenças de gênero. Mesmo assim, é possível perceber através das movimentações distintas exibidas em cada um dos solos, que múltiplas possibilidades expressivas são exploradas por cada bailarinx (sejam elxs homens ou mulheres), gerando uma diversidade maior nos modos como se percebem corpos masculinos ou femininos dançando. Por outro lado, nas apresentações do elenco exclusivamente masculino, não se pode dizer que haja uma grande problematização das masculinidades em cena, já que uma movimentação vigorosa e acrobática, os gestos bruscos, densos e rápidos, associados à roupa tradicionalmente masculina acabam criando imagens com as quais já estamos habituados quando se pensa em balés exclusivamente masculinos. Por outro lado, e talvez por se tratar de uma obra dos anos 1990, vemos algumas demonstrações de flexibilidade – como “*grand écart*”⁶⁴ e elevações de pernas – passos e movimentos geralmente realizados mais pelas mulheres, aparecerem com naturalidade em meio à movimentação dos homens.

Já entre as demais coreografias, as relações entre os corpos e as possibilidades de movimentação que cada um dos gêneros experimenta e produz em cena, se mostra muito mais diversificada nas coreografias “Drama” e “CPAP” do que em “Caixa de Cores”. Nesta última, os estereótipos tradicionais acabam por ser reforçados não apenas pelas posições opostas ocupadas por homens e mulheres (sobretudo nos duetos apenas heterossexuais, e no trio), mas

64 Posição de abertura das pernas em ângulo de 180 graus – uma para a frente e a outra para trás do tronco frequentemente realizada no chão.

ainda pelas roupas de divisão binária pautada pelo gênero dxs bailarinxs e pelos passos e imagens criadas sob influência de aspectos generificados do balé clássico. No caso das duas novas produções de 2011, as possibilidades de representação de masculinidades e feminilidades, ainda que tivessem como referência certos padrões hegemônicos – presentes nas roupas, nos textos e na própria movimentação em alguns casos, já que também estavam balizadas pelas histórias e experiências pessoais de cada um/a dxs integrantes da companhia – também foram promovidas algumas rupturas nos modelos mais tradicionais. Estas rupturas foram, como vimos antes, em parte promovidas pelas interferências da coreógrafa através da própria construção dos discursos ou cenas, e em parte possibilitadas pela maior liberdade conferida aos/as bailarinxs como intérpretes-criadores, promovendo mudanças significativas em cena no sentido esperado pela proposta da direção. É interessante apontar também que nestas obras, a presença da linguagem do balé (ou de uma formação técnica com referências nesta técnica), embora continuasse aparente em cena, não contribuiu no sentido de reforçar divisões binárias de gênero – construindo posições ou papéis específicos para/de homens e mulheres – mas talvez, e pelo contrário, possa ser percebida como uma linguagem compartilhada por estes corpos, no sentido de aproximá-los ou uniformizá-los através de um estilo de expressão gestual relativamente semelhante.

De todo o modo, o aspecto que parece mais ter contribuído comas mudanças percebidas tanto nas representações de gênero presentes nas obras quanto ao aspecto geral destas danças, diz respeito e às diferentes estratégias de produção coreográfica. Em detrimento dos temas tratados pelas diferentes obras – que podiam ser considerados como temas abstratos ou não narrativos – ou mesmo das técnicas escolhidas para a construção das coreografias, o modo como a construção das coreografias se deu parece ter proporcionado mais mudanças nas configurações finais levadas à cena do que qualquer outro aspecto.

Entretanto, é importante salientar que nas diversas falas ouvidas junto aos/as bailarinas as representações acerca dos estereótipos de gênero presentes na dança, aparecem ainda muito marcadas pela necessidade de haver uma diferenciação sexual entre homens e mulheres. E na maior parte dos discursos produzidos pelxs bailarinxs, essa diferenciação parece ser entendida como uma necessidade produzida tanto pela influência histórica dos modelos apreendidos ao longo de suas formações, quanto pautadas por entendimentos mais tradicionais acerca dos gêneros em seu modo de olhar e pensar a sociedade.

Quando questionados acerca das possibilidades de trânsito entre performances masculinas e femininas na dança contemporânea ou acerca da existência de uma perspectiva mais limitante na dança capaz de demarcar essas diferenças de modo mais rígido, muitxs

delxs acabaram se posicionando através de referências sociais presentes no imaginário de “senso comum” acerca destas possibilidades significativas, demonstrando uma postura pouco questionadora acerca do assunto no que diz respeito à dança:

E eu acho que pro homem, por toda uma questão social também, é... eu acho que cada vez pede mais um corpo mais masculinizado, no sentido de ser mais forte, mais musculoso, até mesmo no balé clássico. Porque... pra ficar definido as duas imagens entende? Depois se vai se mexer ou não de formas misturadas ok, mas que cause isso já na primeira impressão: o feminino e o masculino, né? **É meio desagradável até, quando você vê dois corpos muito parecidos, se mexendo muito parecidos, que eu digo, um homem e uma mulher... você sente que alguma coisa tá meio... errada assim. É que nem a sexualidade hoje, que eu vejo que tudo aquilo que não tá definido, fica meio esquisito assim, né. Todo mundo gosta de uma definição.** Por exemplo, quando uma mulher tá se transformando em homem, é esquisito quando ela não é ainda, não, não ultrapassou, entendeu? Quando ultrapassa você aceita, ok, beleza, é uma mulher que se transformou em homem, e o homem a mesma coisa, mas quando tá no meio do caminho fica meio... as pessoas não sabem direito o que fazer, o que lidar, como chamar? Como tratar? Como... né?! mas quando você ultrapassa essa linha, mesmo você sabendo, por exemplo que, era um homem e agora é uma mulher, mas você vai tratar como uma mulher e vai dizer e vai respeitar e vai... porque existe uma definição. Não é mais aquilo, agora é isso! Não tá ali no meio entende? (...) mas é, **em termos de dança... eu acho que o feminino no homem é uma criação, é mais legal quando é uma criação artística. Não tou dizendo nem de personagem, tou dizendo de fisicalidade. É mais uma construção mesmo de qualidade de movimento... mas você um corpo masculino. E o feminino também, é uma coisa interessante assim, e que seduz, quando é uma mulher, você vê que é uma mulher, mas tem movimentos fortes, densos assim, com maior fisicalidade.** Normalmente, ah, talvez seja isso, normalmente o que define muito mais o masculino é a fisicalidade, sabe, uma destreza e um tônus. A mulher até por uma questão genética, já tem um pouquinho mais de facilidade para movimentos, então ela se mexe mais frouxinha, mais, o homem precisa envolver muito mais músculos pra fazer, então gera esse tônus diferenciado, né. E o homem em cena que tem essa coisa mais levezinha, perde... perde a força cênica. Fica... sabe? Não fica presente... fica leve demais, fica vulnerável demais! (Transcrição de entrevista, Bailarino favorável 2, 2014, grifos meus)

Ainda que para alguns/algumas exista um entendimento de que certas propostas acabam sendo marcadas pela preponderância da formação tradicional do balé dentro da instituição, o papel institucional da companhia acaba sendo naturalizado como um lugar de não problematização destas questões:

(...) e aí falar de gênero aqui, eu acho que aqui, não se trabalha nada disso, nada nada, perto do que eu trabalho fora daqui⁶⁵. Né, **até hoje aqui no grupo, na no, no centro, os rapazes, lógico, tem toda uma história né, da dança, e um respeito à aula de balé clássico, mas é sempre o rapaz no centro, vai depois com rapazes e**

65 A bailarina, que também é formada em artes cênicas pela FAP, desenvolve seus trabalhos artísticos pessoais junto ao coletivo que habita a Casa Selvática – um espaço que compõe o cenário artístico local, já antes mencionado, onde existe bastante experimentação, ligada à performance e ao teatro pós-dramático contemporâneo. Os trabalhos do coletivo ao qual pertence, são conhecidos principalmente por suas problematizações de gênero e sexualidade, encabeçados por artistas como Leo Gluck, Ricardo Nolasco, Gabriel Machado, Gustavo Bitencourt e Simone Magalhães.

moças com moças, então isso né, ainda tem muito né. E principalmente no balé clássico, eu não convivo mais muito com o balé clássico, mas tem. E é muito... **como é que você vai falar disso dentro de uma instituição, né. Essa questão de gênero dentro de uma instituição, dum órgão público, né que nem, querendo ou não, eu tenho um lugar, né, nessa cidade, eu sou bailarina do Guaíra, né então...** (Transcrição de entrevista, Bailarina favorável 1, 2014, grifos meus)

E essa relação é muitas vezes associada aos objetivos propostos pelxs coreógrfxs com quem trabalham, e, sobretudo no que diz respeito à construção de uma masculinidade hegemônica:

(...) é difícil brigar com essa coisa né, com essa... que a indústria coloca na nossa cabeça né, do que é um homem, do que é uma mulher... Mas dentro da companhia isso ainda é muito forte! É inegável, eu nunca vi! Eu nunca vi algo, nos trabalhos que eu fiz aqui dentro, algo diferente disso assim, ou que, que discutisse o gênero sutilmente... eu nunca vi, não conheço, aqui dentro. **... E quem é gay aqui dentro, por exemplo, que é mais feminino, já sofreu muito com coreógrafos que queriam que ele se comportasse mais masculinamente em cena, assim, sabe, (...) assim, eu já vi, por exemplo, é... ai, é que a gente não sei dizer com palavras assim, mas a gente observa... então você vê que um coreógrafo gosta daquele bailarino, mas acha ele meio feminino, ou meio frágil, já ouvi muito essa palavra, você tem que ser menos frágil, assim... é, você tem que ser menos frágil pra esse trabalho, isso eu ouvi muito já! Porque daí a pessoa tem que obedecer esse padrão do homem**, e, é engraçado né, essa coisa do homem dançando. Pensar que o homem começou dançando a mulher só veio depois, né. Ele fazia todos os lugares, é engraçado de pensar que... **e a mulher dançando tem essa coisa do endeusamento né, da artista.** (Transcrição de entrevista, Bailarina “favorável 1”, 2014, grifos meus)

Por outro lado, como se percebe na maior parte dos discursos, existe um entendimento de que as diferenças de gênero presentes na dança encontram paralelo com as diferenças identitárias encontradas de modo generalizado na sociedade. E estas diferenças aparecem nas falas marcadas pela naturalização das diferenças biológicas entre os corpos do sexo masculino e feminino:

Tem porque justamente quando você fala de, quando você traz pra movimentação a identidade das pessoas, né, você não consegue dizer que homem e mulher são iguais. Não são. **Então corporalmente não tem como, pela própria formação e educação existe essa diferença. Questões físicas são diferentes, e isso na movimentação acaba aparecendo, tem a questão física aparece, talvez assim essa diferença não seja brutal, mas existe essa diferença. Né, não que existam coisas que só homem deve fazer e nem coisas que só mulher deve fazer, mas quando você se propõe, e as pessoas se propõem a essa movimentação, elas são, são diferentes, tem essa diferença, carrega.** A mulher carrega o feminino e o homem carrega o masculino, independente de quais são as suas opções (risos) de como é a sua vida e etcetera e tal... mas tem, existe uma diferença sim. (...) **E quando as pessoas se posicionam, e se colocam né, e trazem os, as suas questões e sua individualidade, e a sua identidade pro movimento, o masculino e o feminino tem a sua diferença né.** (Transcrição entrevista, Bailarina “pouco favorável ou indiferente”, 2014, grifos meus)

É interessante notar que a bailarina destaca o fato de que principalmente quando as identidades aparecem nas obras ou quando é necessário um posicionamento por parte dxs bailarinxs essa diferença tende a se evidenciar ainda mais. Assim, e por não ter sido desenvolvido nenhum tipo de debate específico com relação às temáticas de gênero e sexualidade durante o processo de transformação da companhia durante o ano de 2011, bem como nenhum desses temas ter sido abertamente tratado em nenhuma das obras, as percepções acerca dos gêneros e suas representações permanecem como um tema bastante distante e pouco passível de problematização entre xs bailarinxs da companhia.

Percebe-se ainda – sobretudo nesta última fala – uma certa confusão entre a questão da identidade de gênero e da orientação sexual como fatores capazes de influenciar as representações culturais de masculinidade e feminilidade na dança. Ao colocar de modo alusivo que, “A mulher carrega o feminino e o homem carrega o masculino, independente de quais são as suas opções (risos) de como é a sua vida e etecetera e tal...” nota-se que o entendimento sobre a sexualidade carrega nesta fala um caráter privado, daquilo que não precisa ser demonstrado através da cena, ou que não interessa a quem está observando a dança através de corpos dotados de representações claramente demarcadas pela biologia.

6 UM EVENTO COREOGRÁFICO DE TRANSIÇÃO: ENTRE CENA, TÉCNICAS E INSTITUIÇÃO, O QUE MUDOU AFINAL?

Ao longo deste percurso reflexivo e analítico em que abordamos os eventos ocorridos durante o ano de 2011 no Balé Guaíra pretendi apontar algumas das principais mudanças ocorridas tanto no plano institucional como no trabalho artístico da companhia. No entanto, acredito que nem chegamos perto de esgotar as particularidades que um evento como este encerrou enquanto fenômeno de transição estética e política no contexto desta companhia oficial inserida na cidade de Curitiba.

Primeiramente gostaria de salientar que o efeito provocado por um encontro entre duas perspectivas muito distintas – e por vezes até opostas – em relação a entendimentos sobre dança, sobre o corpo e sobre o papel da arte e da dança no mundo contemporâneo gerou, além de situações de conflito e crise entre xs agentes envolvidos, algumas transformações fundamentais para todos os participantes presentes neste evento. Como tentei deixar claro, por meio da inclusão de diversos trechos dos discursos produzidos pelxs entrevistadxs, as reações foram as mais diversas, tendo gerado consequências muito distintas para cada um/a delxs.

No plano institucional, é importante que se diga, a título de conclusão, que as mudanças provocadas por esse evento inédito, resultaram em novas mudanças no âmbito administrativo da companhia a partir do ano seguinte. A saída inesperada da diretora Andrea Sérió no final do ano de 2011 por questões pessoais⁶⁶ acabou levando à direção do Balé a ex-bailarina da companhia e agora professora de dança contemporânea Cintia Napoli, com o objetivo de manter algumas das experiências ocasionadas no ano anterior (com as quais ela havia convivido de perto e percebido seus efeitos positivos para o grupo), mas também de retomar alguns moldes mais convencionais de produção, ainda que se continuasse buscando uma identidade “contemporânea” para a companhia.

A experiência provocada pela coreografia de Carmen Jorge para palco italiano (“Drama”) foi percebida pela diretora-presidente do CCTG como negativa e pouco interessante para os objetivos do Teatro – “dialogar com o público”, “emocionar” e “fazer bem pra certas pessoas”, nas palavras da diretora em entrevista. Assim, o retorno a propostas artísticas um pouco mais convencionais – e que de fato foram reincorporadas à instituição no ano seguinte e nos anos que se seguiram ao evento de 2011 – passaram a pautar novamente as escolhas da Direção influenciando assim a rotina da companhia.

Em 2012, retomou-se a tradição de convidar coreógrafxs de fora para criar ou remontar trabalhos artísticos para o Balé Guaira e retomaram-se as aulas de balé clássico, agora ministradas três vezes por semana pelxs mãitres oficiais da companhia, alternadas nos outros dois dias por aulas de dança contemporânea, ministradas pela atual diretora. Entretanto, com a ideia de dar continuidade aos trabalhos de pesquisa autorais iniciados pelxs bailarinxs durante o processo de 2011, a proposta de estimular as criações dxs bailarinxs foi mantida a pedido da nova diretora no ano seguinte. Renomeado agora de “Experiências Urbanas”, os trabalhos desenvolvidos pelxs bailarinxs tanto como intérpretes-criadorxs como enquanto propositores puderam, a partir de então, passar a dividir espaço com as produções maiores da companhia. Entretanto, deveriam/devem ser propostas para serem apresentadas (como o próprio nome do projeto indica), como experiências para intervenções urbanas, realizadas, portanto, nas praças, ruas e espaços públicos, ou seja, fora dos teatros.

Em relação às mudanças provocadas no ano de 2011, na gestão seguinte, houve ainda uma tentativa por parte da nova diretora de remontar o “Drama” numa versão reduzida. Atendendo às críticas de que o espetáculo seria muito longo, mas que com algumas adaptações poderia ser incorporado ao repertório da companhia, a nova direção recorreu à coreógrafa para que autorizasse que o “Drama” fosse remontado numa versão mais curta (com

⁶⁶ Motivada por um convite aceito por seu marido, de trabalhar no exterior durante um ano.

cerca de 30 minutos). Como a coreógrafa respondeu negativamente ao pedido – alegando que a obra tinha aquela configuração, mesmo que processual, e que não deveria ser modificada – esta coreografia nunca mais foi reapresentada. Já o “CPAP”, como havia mencionado antes, foi reapresentado ainda mais uma vez em fevereiro de 2012 durante a 1ª Bienal de Dança de Curitiba, e teve também seus videodança exibidos no festival Dilbeek Art & Tech, na Bélgica (um evento que reúne artistas da música, dança, cinema e artes visuais de vários lugares do mundo).

Acerca das mudanças nas representações de gênero, que puderam ser apreendidas e analisadas a partir das imagens consideradas neste estudo, gostaria de retomar rapidamente o objetivo que me levou a elas. Lembrando que, ao optar por abordar estas questões, a partir de propostas artísticas que não levantaram as questões de gênero e sexualidade como centrais, estive interessada em analisar como e em que medida mudanças nas perspectivas artísticas e políticas influenciaram um processo específico de mudanças dentro desta instituição. Acredito que a opção por fazer um recorte sobre um objeto artístico onde as questões de gênero não estiveram presentes de modo central (ou não foram previamente estabelecidas) como uma questão/problema pelxs artistas, acabou favorecendo o tratamento das representações de gênero prementes neste objeto artístico como sociedade – onde também e de um modo geral, as problemáticas de gênero nem sempre se colocam como um problema a ser enfrentado politicamente pelas pessoas, e onde as representações hegemônicas estão, na maior parte do tempo, sendo naturalizadas em meio às reproduções e repetições de performatividades tradicionais. E numa instituição artística como esta (vivendo processos localizados e orientados de transformação), tanto como na sociedade, pudemos perceber que os debates envolvendo os gêneros e as sexualidades também se apresentam difusos e diluídos em meio às influências e especificidades que movem diferentes indivíduos e suas preocupações.

Por outro lado, a partir da análise das imagens e da comunicação levadas à cena por meio da dança, num processo comparativo entre diferentes obras, pudemos perceber que a influência de um pensamento contemporâneo específico é capaz de promover algumas mudanças significativas no modo como os corpos e os gêneros são tratados.

Mas pudemos percebermos também que a influência da técnica clássica sobre os corpos dxs bailarinxs funciona como um referencial generificado quando associada a propostas de criação mais tradicionais, ou seja, quando a perspectiva dxs coreógrafxs também não apresenta qualquer tipo de preocupação em pensar estas representações politicamente em meio às informações tratadas na coreografia – como pretendi deixar explícito através da análise das cenas de “Caixa de Cores” de Luis Bongiovani. De outro lado, quando a

perspectiva de criação envolveu influências ditas contemporâneas (fundamentadas pelas influências do pós- modernismo na dança), como foi o caso observado em “Drama” e “CPAP”, pôde-se perceber que embora existam diferenças marcantes (no modo como as relações entre os corpos são apresentadas e mesmo no modo como são representadas as masculinidades e feminilidades), estas discussões se apresentam inseridas de modo ainda insipiente ou difuso nas imagens produzidas pela dança.

A abordagem acerca das representações de gênero produzidas nas danças que a companhia levou à cena no ano de 2011, realizada aqui a partir de alguns exemplos localizados nas diferentes obras mostradas durante esse ano, foram pautados pelas questões teóricas e históricas anteriormente apresentadas de modo a facilitar, neste estudo de caso, a compreensão dos elementos específicos que promoveram e/ou justificaram algumas dessas transformações/permanências. Assim, percebe-se que se, por exemplo, os figurinos são um elemento que confere pouca problematização a estas representações – já que de um modo geral não fogem muito das expectativas tradicionalmente pautadas pela divisão entre os sexos – já as possibilidades de representação pautadas pela relação criada entre os corpos em cena é capaz de promover mudanças significativas no modo como se constroem as performatividades de gênero. O que acaba evidenciando uma particularidade e um potencial da própria dança para este tipo de transformação. Nesse sentido foi possível perceber que em diversas cenas observadas nas duas obras inéditas apresentadas nesse ano – e mesmo que não houvesse uma preocupação fundamental em apresentar essas problematizações – as representações estiveram pautadas por preocupações políticas que envolviam o modo como feminilidades e masculinidades eram produzidas através da movimentação e dos discursos (construídos como dança) ali presentes.

No que diz respeito ao contato entre os corpos, as cenas criadas pelos dois solos femininos consecutivos – de Karin e Ane – funcionam como um exemplo dessa problematização; mas também podemos citar as relações promovidas pela troca das flores como elemento sócnico entre todxs bailarinxs; ou a cena do “beijo” em que os corpos em contato frontal sugerem confiança e proximidade entre o grupo de modo generalizado; ou ainda o momento em que uma mulher levanta um homem para realizar um movimento outrora realizado por outro casal em funções opostas.

No que concerne aos discursos produzidos – seja através da própria fala, seja através da relação criada entre a movimentação, a fala e a música, ou entre a movimentação e a luz – novamente pudemos ver nas novas criações momentos em que o efeito criado por estes

elementos não era apenas o de reforçar representações hegemônicas, mas o de explorar as variadas possibilidades identitárias que cada bailarinx apresentava em cena.

No entanto, espero não ter reduzido a questão, ou (o que ainda seria pior), por exclusão, ter sugerido que mudanças nas representações de gênero são o que efetivamente condicionam o entendimento deste evento coreográfico como um processo de transição (ou não) nos aspectos estéticos, artísticos e políticos da companhia. Ao escolher as representações de gênero como elemento de destaque na análise destas obras espero apenas ter contribuído para evidenciar a complexidade do problema que se encerra neste recorte ao pensar uma arte como a dança, em que o corpo é o elemento central de expressão e comunicação – e onde as representações de gênero aparecem como discursos silenciosos, muitas vezes naturalizados ou sem qualquer tipo de problematização.

Ao longo das análises, pude demonstrar que mesmo que determinadas obras sejam consideradas por seus aspectos estéticos em geral como obras associadas a paradigmas do pensamento artísticos tidos como mais tradicionais (ou ditos aqui modernos) – devido às características do modo como foram compostas (como é o caso de “Treze gestos de um corpo”) – nas representações de gênero encontradas em cena, nem sempre se apresentam performatividades forçadas, homogêneas ou hegemônicas (de masculino ou feminino). No caso desta obra em especial, a título de exemplo – e no que se refere principalmente à sua versão feminina – a produção de imagens corporais em que os elementos significativos (gestos/movimentação, figurinos, e relações entre os corpos) produzem relações de ambiguidade e conferem multiplicidade aos gêneros representados, a coreografia acaba contribuindo com a problematização de aspectos do masculino – o personagem central da obra de Marguerite Yourcenar – ao ser dançado nessa interpretação de Olga Roriz apenas por mulheres.

Por outro lado, também pudemos perceber que na obra em que talvez o referencial de criação contemporâneo (pautado por princípios absorvidos de uma inspiração pós-moderna na dança) se fez mais presente nos moldes de criação da coreografia – o “CPAP” – não necessariamente houve rupturas radicais em termos de representações de gênero produzidas por performatividades absolutamente transgressoras, extremamente paródicas, ou com intenções politicamente questionadoras. Já que nesta obra a questão central – o estudo do corpo no espaço e da ocupação da estrutura do teatro, promovendo a aproximação entre o público e xs artistas – não favorece a abordagem de questões generificadas, percebemos que alguns aspectos de gênero foram também naturalizados, como a utilização de figurinos funcionais para os homens e de maior expressividade e diversidade entre os das mulheres.

Estas particularidades, com certeza evidenciam que não seria “este” (as mudanças nas representações de gênero) o único fator (e nem o mais significativo) capaz de determinar a existência de diferenças estéticas claras entre estas diferentes obras.

Mas talvez o fator que mais denota as limitações observadas neste evento envolvendo as possibilidades de problematização dos gêneros, e que pretendo deixar claro nesta conclusão, é que as representações de gênero propostas na dança desta companhia e instituição oficial de arte, a despeito de qualquer tentativa de transformação estética (que pudesse inclusive vir a viabilizar outras performatividades de gênero em cena) carregariam (assim como a sua dança) o peso de sua história e de seu papel institucional. E a reboque disso, nota-se uma necessidade constante de justificar um “modelo exemplar” de arte através de determinados discursos específicos sobre o mundo. Nesse sentido, tais discursos – que encontram expressão através dos corpos (e personalidades) múltiplos dxs bailarinxs, porém pouco autônomos (já que balizados por propostas de determinadxs artistas escolhidxs pela instituição para direcionar sua tarefa) – é que, no entanto podem não querer dizer muito sobre as mudanças que ocorrem no mundo de hoje.

Nas obras que se seguiram após 2011, vimos sucederem-se, como as produções de maior destaque da companhia, uma remontagem de “A Sagração de Primavera” (2012) de Olga Roriz, e uma superprodução baseada no clássico conto de fadas “Cinderela” (2014) de Gustavo Sansano. Ou seja, em meio às “Experiências Urbanas” de caráter experimental e de outras produções menores e de menor investimento (dentre as quais inclusive houve uma que se dedicou especificamente a tratar de masculinidades⁶⁷), destacam-se após o evento de 2011 novamente entre as “grandes” obras da companhia, balés com temáticas e abordagens da dança de caráter mais tradicional, carregadas de simbolismos históricos, associadas a representações mais tradicionais e hegemônicas de gênero.

Assim, em termos artísticos, nota-se que o conflito existente entre um entendimento mais contemporâneo sobre a função social da arte/dança e a necessidade de se preservar um entendimento mais tradicional amplamente aceito sobre estas (refletindo visões de mundo igualmente tradicionais) acaba levando a um impasse na criação e na implementação de novas propostas dentro desta instituição. Portanto, se no imaginário cultural hegemônico a dança contemporânea está normalmente associada a ideias de ruptura ou de transgressão – na tentativa política de problematização estética acerca de questões que envolvem a sociedade

67A coreografia denominada “Predicativo do Sujeito” (2013), de Alex Soares, mereceria ser comentada num capítulo à parte, não apenas por suas inúmeras representações do masculino, em meio à sociedade contemporânea, mas pela presença explícita de alguns discursos absolutamente machistas colocados em cena através da fala por um dos bailarinos.

hoje –, considerando os moldes em que se configuram os interesses e o papel oficial incorporado por esta instituição, qualquer proposta entendida como contemporânea ficaria ou muito limitada, ou não poderia ser chamada de contemporânea (considerando o entendimento que demos aqui ao termo).

No que diz respeito aos eventos de 2011, percebe-se que mesmo quando uma maior liberdade de criação é possibilitada aos/às bailarinxs – a partir do momento que aquela gestão introduziu novos conceitos de dança, lhes proporcionando novos entendimentos para criação e produção – os “modos” mais tradicionais de organização ainda permanecem com forte influência nas suas ações, criações e pensamentos. Percebe-se isso não apenas (ou necessariamente) na movimentação levada à cena, mas no modo como uma parte dxs bailarinxs interpretou as novas possibilidades de dança criadas com base em outros referenciais (considerando-as por vezes como “não dança” ou mesmo como propostas pouco viáveis para um tipo de companhia que deve ter por função “agradar” ou “emocionar” a determinado tipo de público através de espetáculos com os quais este já esteja mais costumado). O que demonstra que as mudanças experimentadas parecem ter sido absorvidas de modo parcial e seletivo mesmo por alguns/as daquelxs que participaram ativamente do processo e com certeza não por todxs os integrantes da companhia.

Ainda no que diz respeito às representações de gênero, percebe-se nas falas dxs bailarinxs, determinados entendimentos pautados pelas divisões sexuais e biológicas dos corpos que carregam forte caráter de determinação sobre a dança que fazem homens e mulheres. O que indica que sem qualquer tipo de debate mais aprofundado acerca destes problemas, muito pouco possa ser enfim modificado, influenciando assim no que chegará à cena, ao fim e ao cabo, mesmo através de suas criações.

O outro ponto para o qual este trabalho atentou e sobre o qual pretendo aqui finalmente levantar breves esclarecimentos, diz respeito à influência da técnica nos processos experimentados em 2011, onde a subjetividade dos artistas foi considerada como elemento de criação. Prezo aqui para que o exemplo do balé clássico não seja tomado como emblemático ou como uma lógica que remete a todas as técnicas corporais anteriores à dança contemporânea, como sendo capazes de determinar representações de gênero mais estereotipadas e tradicionais. Quando, e por diversas vezes, fiz referência a esta técnica como um sistema generificado, foi para dizer de uma relação que se estabelece por meio de um sistema filosófico no qual ela está/esteve inserida, e através do qual foi amplamente difundida – inclusive no próprio Balé Guaíra – pelos referenciais históricos que a constituem. Mas embora se possa compreender que ao longo de seu desenvolvimento histórico o balé clássico

foi marcado por uma divisão clara entre posturas masculinas e femininas estereotipadas (associadas aos papéis de uma longínqua sociedade aristocrática francesa do século XVI que lhe deu origem) – podendo com isso ser a ele atribuído a caracterização de tecnologia normativa de gênero – é importante ter em mente (sobretudo a partir do que aqui foi observado) que a técnica em si não se resume apenas a essa função. Sendo assim, também não há como considerar que técnicas possam ser estratégias neutras em relação ao mundo social onde se inserem. Se sobrevive ao longo dos séculos, é, também, devido à sua capacidade de atualização e adaptação, o que confere à sua eficácia novos sentidos, de acordo com a sociedade que a acolhe.

A técnica do balé clássico pode ser entendida apenas como um sistema de regras para ser repetido à exaustão no sentido de capacitar um corpo a realizar determinadas ações específicas, mas sua organização – forjada por determinadas concepções filosóficas de mundo para atingir determinados objetivos – está fortemente marcada por pretensões de eficácia tanto físicas quanto simbólicas. A pergunta que devemos fazer é, portanto *qual o objetivo que se quer atingir com determinada técnica, em determinado contexto ou sociedade?* E digo isso apenas para reforçar a ideia de que o problema não é com a técnica, mas com o modo como essa pode ser construída/desconstruída e utilizada de modo a atingir determinados objetivos estéticos. Ela pode inclusive, mesmo sendo disciplinadora e aparentemente restritiva, como aponta Margarita Quiroz (2011), ser fonte de emancipação, potencializando a liberdade de criação dx bailarinx, que ao conhecer melhor seus limites, os explora com mais autonomia. Nesse sentido, poderíamos pensar a movimentação apresentada em “Treze Gestos de um Corpo” de Olga Roriz, em que os limites de uma determinada movimentação são explorados através da técnica por corpos distintos (masculinos e femininos), explorando suas possibilidades. Ou mesmo funcionar como elemento uniformizador/unificador, quando tantas outras linguagens e possibilidades expressivas são conjugadas em cena, como nas coreografias “Drama” e “CPAP”.

Por outro lado, o domínio de uma determinada técnica não deveria excluir da visão de um/a artista, professor/a, criador/a ou intérprete, a oportunidade para experimentar outras e novas possibilidades de ação (técnicas ou não) de modo a complexificar e a enriquecer a sua dança. Acredito que esta intenção foi um dos motes do processo de transição que ocorreu em 2011, quando a nova proposta de trabalho foi inserida pela direção de Andrea Sérió e pela coreógrafa Carmen Jorge na companhia. A possibilidade de compreender a dança não mais a partir de uma única referência – ou de uma referência central capaz de dotar todas as outras ações, dela decorrentes, de significados válidos a partir de uma determinada concepção de

dança – fez com que não apenas outras possibilidades fossem consideradas igualmente válidas como a própria referência anteriormente tida como central pudesse ser desconstruída ou resignificada.

Considerando os desdobramentos do evento de 2011 por fim aqui mencionados, é possível dizer que de algum modo estas mudanças provocaram transformações efetivas no modo como alguns elementos da companhia passaram a se relacionar com a dança, e com certeza ampliaram as possibilidades de todxs xs envolvidos de conviver em meio a esse campo tão diverso. Por outro lado, em relação às mudanças institucionais, a limitação do destaque dado a estes novos entendimentos não permitiu que se ampliassem muito além do que já fora conseguido em 2011 esse tipo de relação, ficando apenas restrito a alguns espaços de menor visibilidade.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Marília del Ponte de. **Acerca do masculino e do feminino na dança**: das origens do balé à cena contemporânea. 2012. 130 f. (Dissertação Mestrado em Educação) Centro de Desportos – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

ANDREOLI, Giuliano. Dança, Gênero e Sexualidade; um olhar cultural. In: **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, jan./abr. 2010

BANNES, Sally. **Terpsichore in Sneakers**: post-modern dance. Boston: Houghton MifflinCompany, 1980.

BECKER, Howard. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In. VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**; ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. (p.9-26).

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário, São Paulo: Companhia dasLetras, 1996.

_____. Algumas propriedades dos campos. In. _____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983 (p. 89-94).

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010 (a)

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 (b). p. 152-172.

CALDEIRA, Solange. **Pina Bausch: uma construção poética da significação cultural e histórica dos corpos**. Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Florianópolis: UFSC. Anais: 23-26 agosto de 2010.

CANCLINI, Néstor G. **A Produção Simbólica**: Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CICOUREL, Aaron. Teoria e método em Pesquisa de campo. In: GUIMARAES, Alba Zaluar(org.). **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: livraria Francisco Alves Editora S. A.1980. P. 87-121.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições Sobre os Estudos Culturais**. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2008

CONNELL, Robert.**Políticas da masculinidade**. Educação & Realidade. Porto Alegre, UFRGS/Faculdade de Educação, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean et al. **A Pesquisa Qualitativa**. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2011. P.127-154.

FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de janeiro, Jorge Zahar. 1986

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Tradução de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HANNA, Judith L. **Dança, sexo e gênero**: Signos de identidade, dominação, desafio edesejo. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco, 1999

HEILBORN, Maria Luiza; SORJ, Bila. Estudos de Gênero no Brasil, In: MICELI, Sérgio (org) **O que ler na ciência social brasileira** (1970-1995), ANPOCS/CAPES. São Paulo: Editora Sumaré, 1999, p.183-221.

HEINICH, Natalie. **Sociologia da Arte**. São Paulo: Edusc, 2004.

KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O Corpo**. São Paulo: Anna Blumme, 2004, p.126-136.

KENDALL, Elizabeth. **Where she danced**: the Bird of american art-dance. Los Angeles: University of California Press, 1984.

HUYSSSEN, Andréas. Mapeando o Pós-Moderno. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro. Rocco, 1992, p.15- 80.

LAURETIS, Teresa De: “A Tecnologia do Gênero” in: HOLLANDA, Heloisa Buarque: **Tendências e Impasses** – o feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOUPPE, Laurence. Corpos Híbridos. Tradução de Gustavo Ciríaco. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade, 2000.

MARTINS, Giancarlo. Contexto(s) evolutivo(s) da dança contemporânea no Paraná. IN: GREINER, Christine; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: mapas e contextos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. P. 80-87

MEDINA. Josiane, et al. **As Representações da Dança: uma Análise Sociológica**. Ver. Movimento, Porto Alegre, v. 14, n. 02, p. 99-113, maio/agosto de 2008.

MONTEIRO, Mariana. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Editora da USP/FAPESP, 1998.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? In: ALGRANTI, Leila (Org.). **Aprática feminista e o conceito de gênero**. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002. (Textos Didáticos,n. 48).

QUIROZ, Margarita. **Danza y Género**. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México,2011.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, LucVan. A pergunta de partida. In: _____. **Manual de investigação em ciências sociais**. Portugal: Gradiva, 1992. P. 31-66.

ROPA, Eugênia. **Nas Origens da Dança Moderna**. Trilhas, Campinas, 7(1) p.66-76, 1998.

SANTOS, Tatiana Mielczarski. **Entre Pedacos de Algodão e Bailarinas de Porcelana: aperformance artística do balé clássico como performance de gênero**. Dissertação (Mestrado).

–Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009b.

SANTOS, Airton R. Tomazzoni dos. Esta tal de dança contemporânea. **Revista Aplauso**, v.70,dez, 2005.Fonte digital. Disponível em:<<http://www.aplauso.com.br/site/portal/antiores.asp?campo=464>**HYPERLINK**“http://www.aplauso.com.br/site/portal/antiores.asp?campo=464&secao_id=47”&**HYPERLINK**“http://www.aplauso.com.br/site/portal/antiores.asp?campo=464&secao_id=47”secao_id=47>. Acesso: 18/08/2013.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre: UFRGS, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SILVA, Tomaz T. da. **Identidade e Diferença**: a Perspectiva dos Estudos Culturais. / TomazTadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 13 ed. – Petrópolis: Vozes, 2013.

SOUZA, Andréa B. **Cenas do masculino na dança**: representações de gênero e sexualidade:ensinando modos de ser bailarino. 2007. Dissertação (Mestrado) – Ulbra, Canoas, 2007.

THOMAS, Helen. Dance, **Modernity and Culture**: explorations in the sociology of dance. Londre e Nova York: Routledge, 1995.

VELLOZO, Marila Annibelli. **A imagem do Teatro Guaíra e da dança em Curitiba**: influência e contaminação através da mídia. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC-SP, 2005.

_____. **Dança e Política**: participação das organizações civis na construção de políticas públicas, Salvador: Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA2011.

WOSNIAK, Cristiane. Um olhar institucional sobre a História da Dança em Curitiba, In: PEREIRA, Roberto; NORA, Sigrid; MEYER, Sandra (orgs.) **Seminários de Dança**: História em Movimento n.1, Caxias do Sul: Ed. Lorigraf, 2008. Pág 225-234.

_____. **Téssera Companhia de Dança da UFPR**: 30 anos 1981-2011. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

_____. **Balé Teatro Guaíra – 42 Anos: a ident(idade) da Dança no Paraná.** Curitiba: 2011, “no prelo”.

CRÍTICAS ESPECIALIZADAS (ON LINE):

MEYER, Sandra. **Ballet Teatro Guaíra em Drama:** revelação de intensidades (publicada em janeiro de 2012). Disponível em: <http://www.pip.art.br/assets/btg_sandrameyer.pdf > Acesso em: 20/05/2013.

MARINHO, Nirvana. **Balé Teatro Guaíra:** Autonomia como forma de reinvenção (publicada a 11/05/2012) Disponível em: <<http://idanca.net/bale-teatro-guaira-autonomia-como-forma-de-reinvencao/> > Acesso em: 20/05/2013.

DOCUMENTÁRIOS:

NORMAND, Bertrand. **Ballerina,** TV5 Monde, Cityzen TV, Les films du Tamarin/AdésifProductions, participação do Centre National de la Cinématographie, Austrália, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A - “Treze Gestos” – Descrição coreográfica

A coreografia que se inicia com um movimento de cânon extremamente orquestrado entre os/as integrantes passa a se dividir posteriormente em 13 solos, em que cada um/a demonstra suas habilidades técnicas, explorando expressões distintas de uma mesma imagem.

Quando se inicia a obra, no fundo do palco, pode-se ver 13 portas – uma colada à outra – de onde saem em simultâneo e de modo alinhado, 13 corpos “iguais”, ao som de uma música forte e ritmada (de Antônio Emiliano). Após alguns segundos de escuridão plena em que se ouve apenas a música, os 13 bailarinxs em simultâneo abrem as 13 portas (de onde surge também uma primeira contraluz âmbar), e se dirigem para 13 cadeiras que estão localizadas no proscênio em correspondência com as portas (lado a lado). Lá, onde passam a ser iluminados por uma luz branca frontal, realizam uma mesma ação sequenciada em algumas poses, mas com uma diferença de tempo de cerca de dois segundos entre cada um/a – os movimentos, realizados de modo sequenciado, são relativamente simples (quase cotidianos): sentar na cadeira, olhar para um dos lados, abrir uma das pernas, fletir o corpo com uma mão apoiada no joelho, olhar para o outro lado, levantar, retirar o paletó, colocar o paletó no encosto da cadeira e olhar para baixo em pé com as mãos apoiadas no encosto da cadeira, recomeçando um novo ciclo em sentido contrário, após este último movimento (ver figuras 1 e 2).

O interessante desta primeira composição coreográfica, relativamente simples em termos de movimentos, encontra-se no alto grau de concentração e apuro rítmico que exige dos intérpretes – o efeito cânon⁶⁸ – que aliado à música tensa e aos efeitos de iluminação igualmente densos, compõe uma imagem extremamente dramática e expressiva (figuras 1 e 2). Após algumas repetições do mesmo ato, vai se intensificando o ritmo e a velocidade da movimentação – até um ponto em que não são mais capazes de vestir ou despir completamente os paletós – ao fim de cerca de dois minutos e meio nesse ciclo contínuo, a música mais ritmada se extingue numa última soada mais forte e todxs em simultâneo lançam seus paletós para a frente, juntamente com a flexão do tronco, permanecendo sentados nas cadeiras. Assim termina a primeira “cena”. Aos poucos elxs vão se levantando e cada um/a a seu modo vai se dirigindo para fora do palco, ficando apenas um/a dos/as bailarinos/as sob a

⁶⁸ O efeito cânon – que tem origem numa forma de composição da música clássica – parte do princípio da repetição, em que um movimento que é realizado por todxs xs bailarinxs, mas com um intervalo de tempo de diferença entre elxs.

luz de um foco redondo, sentado numa das cadeiras no canto direito do palco, onde inicia seu solo.

Não descreverei aqui todos os solos, um por um, mas é importante salientar que a linguagem utilizada nestes momentos da coreografia é marcada por um evidente domínio técnico bastante elevado. E este domínio técnico exigido pela coreografia, implica não apenas a técnica do balé clássico – evidenciada em determinados passos característicos como piruetas, saltos e elevações de pernas ou equilíbrios em uma das pernas, e na precisão e “limpeza” desses movimentos – mas também de outras técnicas de dança moderna e contemporânea – que permitem a realização de passagens rápidas e dinâmicas pelo chão, o uso do apoio dos braços, a realização de movimentos pendulares ou de desestabilizações da verticalidade, dentre outros aspectos expressivos. A movimentação dos/as bailarinos/as mostrada em cada um dos 13 solos, embora diferente entre si, contrasta em absoluto com a simplicidade daquela primeira cena em coletivo. Nos 13 solos, nos são exibidas as melhores qualidades individuais de cada um/a, orquestradas perfeitamente num contraste expressivo entre cada novo/a bailarino/a que se apresenta sozinho/a em cena – agilidade, equilíbrio, força, ritmo e impulsão, cada um a seu modo – criando uma atmosfera de virtuosismo visual e técnico.

Ao final da coreografia, quando todos/as reaparecem novamente juntos/as para uma última imagem em coletivo estamos quase sem fôlego, tamanha a explosão de intensidades com que acabamos de ser bombardeados. Nos últimos segundos do derradeiro solo, enquanto é reapresentada aquela primeira ação na cadeira, os outros 12 corpos tornam a sair pelas portas arrastando suas cadeiras em direção ao proscênio – ao som da mesma música que inicia o espetáculo – fica a impressão de que se iniciará novamente todo o ciclo, mas música vai aos poucos se extinguindo e uma última soada rítmica cala repentinamente a trilha em simultâneo com o blackout.

A coreografia original de 1986 ganhou em 2011 pequenas alterações específicas, principalmente em alguns dos solos. A obra foi remontada em 2011 com a presença da coreógrafa – uma vez que esta esteve por algumas semanas trabalhando junto à companhia com vistas a um novo projeto que seria montado no ano seguinte (“A Sagração da Primavera”). Em um destes solos, a coreógrafa incluiu uma série de movimentos acrobáticos, que exigiam dxs bailarinxs que os realizava grande força e domínio do corpo, para além da obviamente já necessária técnica de dança. A bailarina que ocupava a mesma posição quando o elenco era feminino – que é inclusive a bailarina mais velha na companhia –, contou em entrevista que teve algumas dificuldades em se adequar a essas mudanças, mas que recebeu

ajuda dos bailarinxs e das ensaiadoras para tentar se adequar do melhor modo possível àquelas alterações. Segundo ela, também teve total liberdade para alterar as partes que não se sentia capaz de reproduzir, mantendo os passos do antigo solo.

APÊNDICE B - “Caixa de Cores” – descrição de aspectos gerais da coreografia

“Caixa de Cores” é uma obra de dança contemporânea criada por Luís Bongiovani em 2005, para o Balé Guaíra. A ideia da coreografia surgiu a partir dos estudos de ótica de Newton, em especial o experimento de difração da luz – em que se projeta um espectro de luz branca através de um prisma, para do lado oposto poderem ser vistas de modo separado as sete cores que a compõem. Na coreografia, o coreógrafo explora as possibilidades cinéticas, psicológicas e culturais sugeridas por cada uma das sete cores.

Na coreografia original, cada cor era representada por um quadro coreográfico distinto – dançados por, um/a bailarino/a, dois casais (heterossexuais), um trio (dois bailarinos e uma bailarina), e um quinteto (três bailarinos e duas bailarinas) – e cujos figurinos de cada grupo eram de uma determinada cor. Na versão remontada para 2011, as cores dos figurinos foram retiradas – dançando todxs com figurinos brancos embora de diferentes modelos – mantendo-se as características atribuídas a cada cor, apenas através da movimentação e da música. A coreografia original também era um pouco mais extensa do que a que foi apresentada em 2011. Em 2005, foram apresentadas todas as sete cores em interlúdios coreográficos próprios, incluindo um momento final em que um elemento negro aparecia e se relacionava com todas as outras cores em cena. Na versão branca de 2011, com 13 minutos de duração, foram mantidas apenas quatro variações distintas: dois duetos em casais heterossexuais, um trio (uma mulher e dois homens), e um solo feminino.

A movimentação dxs bailarinxs, criada pelo coreógrafo e reproduzida por estxs de acordo com o criador, toma como base fundamental a técnica do balé clássico, embora explore outras possibilidades técnicas de dança contemporânea. Assim, as imagens cinéticas produzidas pela organização dos movimentos nesta obra tornam-se bastante restritivas a uma descrição mais densa. Não existe uma narrativa na obra (já que o tema que o inspira é por si só bastante abstrato), mas por outro lado os movimentos de combinação proporcionados entre os corpos se repetem criando uma série de padrões, passíveis de serem analisados.

Na figura 10, por exemplo, encontra-se uma das imagens que se repetem algumas vezes durante a obra. Na imagem, o bailarino serve de suporte para a bailarina realizar uma pose (um arabesque, neste caso) – em ela se apoia apenas na ponta de um dos pés, enquanto a

outra perna dela se encontra bastante elevada. É uma posição clássica e quase obrigatória em muitos balés clássicos de repertório. A expressão da bailarina (de olhos fechados e com um leve sorriso no rosto) demonstra certo prazer em realizar esse movimento, criando a impressão de que é um movimento fácil e tranquilo de ser realizado. O bailarino por outro lado, embora também esteja com um leve sorriso, olha para ela como se cuidasse para que tudo aconteça corretamente.

Em outros momentos da coreografia, também é possível ver os casais realizando os mesmo movimentos, de modo semelhante, destacando-se as diferenças de gênero apenas através do figurino e da corporalidade distinta. Na figura 9, por exemplo, diferente da anterior, a expressão dos dois é bastante “fria” e “séria” – características representativas de sua cor, o azul, sugerido aqui na iluminação que se reflete na roupa. Em outra cena (figura 27), pode-se ver este mesmo casal, realizando uma ação já bastante sugestiva, com artifícios miméticos, em que uma relação de poder entre os gêneros se evidencia:

Na cena, ao som de um canto dramático, ela o empurra pelo palco em diversas direções, e diante da resistência dele acaba por fim por desistir, deixando-se descansar (“vencida”), rolando sobre o peito dele que a segura pelos braços (figura 3).

Já na figura 13, onde se pode ver uma imagem do trio, novamente a bailarina aparece sendo suspensa pelos bailarinos, também numa expressão de alegria. Os movimentos coreográficos realizados por este grupo eram marcados por muitas suspensões e manipulações da bailarina, que permanece boa parte do tempo fora do chão, segurada pelos braços de seus colegas. Também por ser uma “cor” associada à alegria (amarelo), a expressão dos três transparece para o público um certo prazer e tranquilidade em realizar tais movimentos.

APÊNDICE C - “Drama” – descrição da obra, cena por cena

Como acontece em outras montagens da companhia nem todos os bailarinos da companhia estiveram presentes nessa coreografia, que contou com 20 bailarinos em cena (oito homens e doze mulheres). O critério para escolha dos bailarinos se pautou pelo interesse de cada um/a e pelo comprometimento demonstrado pelo trabalho de pesquisa.

A iluminação ficou a cargo de Beto Bruel – um dos iluminadores de maior reputação no país – e também foi criada ao longo dos últimos meses de ensaio, e a partir de constante diálogo com a coreógrafa. Já a cenografia, de Fernando Marés, relativamente simples e com poucos adereços cênicos, também foi pensada em coletivo. Nesta, o elemento cênico que mais se destaca são as flores (rosas vermelhas e cor de rosa), que estão presentes durante quase

todo o espetáculo e que ocupam funções diversas ao longo da coreografia. Sobre a presença destas, que aparecem também no programa do espetáculo, pode-se dizer que foi uma iniciativa de Carmen e o modo de usá-las foi uma criação que surgiu com/a partir dxs bailarinxs. Segundo a diretora, “Me lembro que as flores foram citadas como um elemento presente em situações muito ambíguas da vida, em momentos de felicidade e de tristeza, em diversas culturas, classes sociais etc. houve uma identificação com os argumentos da dança feita em Drama.” (SÉRIO, por email)

Por se tratar de uma coreografia central para este estudo de caso, a descrição foi feita agora de modo mais atento e minucioso, dividindo-a em suas cenas. Destacamos aqui, para além dos elementos cênicos interessantes para a análise (movimentação, figurinos e relação entre os corpos), também os textos falados (ao vivo) pelxs bailarinxs, consid erando a presença do discurso como uma questão central nesta obra.

Cena 1 – Apresentação indivíduo-coletivo

Luz apagada. Silêncio. Apenas a palavra “Drama” pode ser lida no contraste de luz que a projeta através de um estêncil (na largura da boca de cena, do meio para a frente deste) no linóleo do palco – ela está invertida para a plateia (no sentido que os artistas a conseguem ler). Ouve-se o som de saltos ritmados de vários corpos pulando, ação que se reconhece à medida que as luzes laterais (brancas) vão crescendo e iluminando o palco. Cada um/a salta no lugar, ritmada e ininterruptamente. Dezoito bailarinxs em cena (8 homens, 10 mulheres) dispostos livremente pelo espaço formando uma parede não linear. Um ruído forte e estridente (tensão crescente) soa como uma sirene – com ele interrompem-se os saltos – e inicia um ritmado som eletrônico seco e repetitivo. Xs bailarinxs caminham trocando de lugar e assumem outra posição encarando o público. Ao mesmo tempo todos iniciam seus movimentos (cada um diferente do outro), expõem narrativas distintas, que pausam por vezes e continuam em seguida de onde estavam (há sincronia do grupo nas pausas).

Com a repetição da sequência é possível perceber que existe uma célula para cada um/a delxs. Os gestos variam entre abstratos e significativos (referências a gestos do cotidiano). Em certo momento, todos fazem uma pose (de alguns segundos) orientando os braços esticados em direção ao público (porém diferentes entre si) – os moving lights se movem no exato momento da pose e logo param. Quando todos voltam a se mover, também se movem os movings novamente. Em seguida a luz cresce, iluminando todo o palco, e é içado em sincronia com ela um “paredão” preto que estava posicionado um pouco acima da altura das

cabeças dxs bailarinxs. Assim que a subida começa, 4 bailarinos e 4 bailarinas dirigem-se para o proscênio (cada um/a em um deslocamento próprio – correndo, andando, sendo como que “puxado” por uma mão ou um braço), e continuam suas movimentações. À medida que a luz vai diminuindo, xs bailarinxs vão caminhando em linhas perpendiculares e saindo do palco em tempo médio. Quando se pode perceber que fica apenas um bailarino em cena, uma vara de luz desce até quase a altura de sua cabeça, um foco de luz branca se fecha sobre ele, e ele se agacha para começar seu solo.

O que se pode dizer sobre esta primeira cena, é que é uma cena de apresentação, cada um/a delxs se apresenta individualmente – através da sua imagem, de sua roupa única, de seus gestos coreográficos distintos, e de sua intenção expressiva – mas respeitam juntxs o “tempo” do grupo. Os gestos de cada um repetidos várias vezes em tempos distintos, demonstra suas histórias feitas em dança – mostram suas cicatrizes, habilidades técnicas, gostos musicais, hábitos, gestos. O tempo é o que os une nesta primeira cena, dando-lhe harmonia e estabelecendo a única relação entre eles, mesmo que cada um esteja fazendo algo diferente. O desenho cênico soa representativo do dilema indivíduo-sociedade. As apresentações visuais já apresentam algumas representações de gênero associadas a alguns estereótipos, e rompimentos: nas roupas, nenhuma menina usa calça ou camisa, e apenas um menino está de bermuda; gestos bruscos e suaves, fortes ou leves, rápidos e lentos, são feitos por todxs alternadamente.

Solo 1 – Ian Mickiewk

O primeiro solo – de Ian⁶⁹ – inicia-se com este de costas para o público, agachado e com uma respiração profunda que se ouve em meio ao silêncio. Um movimento feito com os ombros que depois se expande para os braços vai o levando a passos lentos para a frente do palco, de repente um texto é dito pelo bailarino, ainda de costas para o público: “Você não vai...”, em seguida vira-se e inicia uma série de movimentos que o fazem mover-se energeticamente pelo espaço, ora rolando pelo chão, ora levantando-se com um simples pulo. Ele mede seu pequeno corpo com a indicação de uma das mãos. Vaga e move-se com tranquilidade. Em certo momento passa a encarar o público com uma expressão de curiosidade e indignação, até que retoma incisivo à fala: “Não.”.

69 Ian Mickiewich é um bailarino branco, baixo, de músculos bastante evidentes, loiro de cabelos curtos e em torno dos 50 anos – é um dos bailarinxs mais velhos da companhia. Nesse solo está de meias pretas, vestindo uma calça social preta, uma regata preta e uma camisa cinza com estampas mais escuras, semiaberta. Através do artifício de vídeo – close – percebe-se que está levemente maquiado com lápis no contorno dos olhos.

A luz que o ilumina no proscênio, de onde se ouviu a fala, é branca e frontal, mas à medida que este recua para o centro do palco vai adentrando numa contra-luz⁷⁰. Mais uma série de movimentos o faz se mover pelo espaço. Rola pelo chão, se apoia apenas sobre os antebraços jogando as pernas para cima num movimento quase acrobático; caminha sentado pelo chão enquanto parece engolir suas próprias palavras. A música se inicia com alguns ruídos enquanto este passa a desenvolver passos mais enérgicos e com referências ao balé clássico. De repente o bailarino avança correndo para o proscênio, enquanto se apagam as luzes do centro e restando apenas a luz frontal branca que ilumina seu rosto. Ele sorri e pergunta: “Alguém me trouxe flores?”. Retorna o silêncio. Faz um gesto de comemoração, com o braço levantado e a boca em expressão de grito (embora não emita som algum). Em seguida dirige-se até uma cadeira que se encontra no lado esquerdo do palco, iluminada por um foco circular azul, e pega um buquê de rosas vermelhas. Retorna à movimentação agora com este buquê – ora nas mãos, ora na boca, ora no chão – que se torna central nas suas ações. Ele o cospe, ele o utiliza para se autoflagelar, arrasta-o com o rosto pelo chão, o deposita sobre seu peito. Durante esta segunda fase, o contra-luz se reacende junto com mais alguns focos azulados.

Em determinado momento, o bailarino se coloca novamente de costas para o público, (enquanto se inicia o som de um piano, de tom dramático e ritmado), enquanto vai levantando a sua camisa como quem quer mostrar as costas ao público ele começa a falar: “15% Ademilson Lins para o meu pai, 20% 92527176972, 53005955 para os órgãos de controle, 65% Ian Mickievich, a pessoa que eu escolhi ser!”. Enquanto fala vai deixando visível sua tatuagem na região dos ombros onde se pode ler: “IAN”. A música se torna mais forte com arranhadas de guitarra elétrica. Após esta fala, ele apanha do chão o buquê de rosas e dirige-se novamente à cadeira. Lá, coloca os fones de um mp3 nos ouvidos, e assim que os coloca o piano cessa. Começa a cantarolar uma música (que supomos que esteja tocando no aparelho). Primeiro com a voz mais baixa, ele sobe na cadeira, e começa a interpretar a música fazendo gestos com os braços. Neste momento entra em palco mais uma bailarina com um buquê em mãos, que se põe a dançar com passinhos pequenos (de um lado para o outro) empunhando o buquê acima da cabeça, aos poucos outras mais vão entrando em cena e repetindo a mesma ação. Enquanto isso Ian vai subindo seu tom de voz, até finalmente entoar o refrão da música que agora se reconhece plenamente: “Someone like you” da cantora norte americana Adele. Por este se mostrar bastante desafinado, o público ri diante da ação.

70 A luz de contra, é uma estratégia de iluminação que deixa apenas a silhueta visível, criando portanto um certo mistério (PAVIS, 2009).

Cena 3 – show de rock ou passos com buquês

Ao final da música que ele cantarola, soa um ruído agudo e tenso – que considero como um corte entre as cenas – ele continua cantarolando sob a luz do foco redondo em cima da cadeira (ver figura 23). Enquanto isso, atrás dele e no centro do palco, 17 bailarinxs posicionados com suas flores acima da cabeça, começam uma coreografia, todos juntos ao som de uma guitarra elétrica ritmada e percussiva. Dançam uma coreografia relativamente simples, mas todos minuciosamente juntxs – por vezes realizando movimentos como se estivessem num show de rock –; de repente param e colocam seus buquês de flores sobre os rostos com o corpo ereto. Do canto direito do palco, entra Airton que vai em direção ao grupo, mas antes que consiga fazê-lo, duas bailarinas o impedem formando uma barreira, enquanto uma delas o empurra novamente para fora da cena. Quando ele sai, retomam a movimentação anterior. A cena se repete ainda mais uma vez com o mesmo bailarino tentando novamente se agregar ou passar pelo grupo agora de modo mais agressivo, mas o impedimento se repete e ele torna a sair do palco.

A dança nesta segunda cena é mecânica e forte – todxs dançando igual – com muitas “chacoalhadas” das flores para vários lados; rotações tresloucadas com as cabeças, e pulos enérgicos. Existe menos preocupação com o virtuosismo, e mais como uma espécie de brincadeira com os passos. A luz branca de efeito geral e aberto é composta por vários focos pequenos que juntos iluminam todo o palco, deixando às claras xs bailarinxs. Sempre que Airton começa sua empreitada para se unir ao grupo, uma luz lateral de tons azulados se adiciona àqueles focos brancos já existentes. A expressão facial dxs bailarinos desta cena é bastante fria e séria, e encaram a plateia de modo direto e quase agressivo, em consonância com a música. Ao final da cena, se juntam num grupo empunhando novamente os buquês sobre a cabeça, e de novo o mesmo ruído agudo se faz soar, aos poucos vão saindo de cena, até restar apenas uma das bailarinas no palco que inicia o segundo solo.

O fato de todxs realizarem os mesmo movimentos nesta cena – e que são de um modo geral bastante fortes e agressivos – representa tais características como possíveis para todos os corpos, sem discriminação entre os gêneros.

Solo 2 – Brunella

O solo de Brunella⁷¹, já se inicia com uma música soando de fundo, é uma espécie de xilofone delicado e ritmado (como uma caixinha de música), depois surge um violino igualmente suave e melódico que permeia toda a cena. Entretanto, a sua fala, que é intercalada com os movimentos, pode ser entendida também como parte da trilha presente no solo. O texto falado por ela todo em francês, encontra-se transcrito no programa do espetáculo em francês e em português. Ele é composto por algumas das respostas às perguntas que foram feitas ao elenco durante o processo de criação. No entanto elas aparecem nesta cena, organizadas como num diálogo em que só ouvimos a voz de quem responde e também não necessariamente numa ordem lógica:

- 3339-4978, 9921-7275, 82020000, 905.
- idade: 20 anos.
- Eu não sou um número.
- Brunella Laurence Claudia Ribeiro.
- Não.
- Eu não gosto de hipocrisia.
- Sim.
- Tenho medo de não fazer as boas escolhas
- Quando eu era pequena o movimento que marcou foi a saudação a Hitler, pois eu aprendi sobre isso quando eu era muito nova e tinha muito medo de fazer esse gesto sem querer.
- Como?
- Quem vive uma guerra não gosta de hipocrisia.
- Eu sempre quis ser loira.
- Minha bisavó contava que sua cidade foi invadida pelos nazistas na segunda Guerra Mundial e quando a Alemanha perdeu a guerra, os militares nazistas saíam correndo dos alojamentos onde estavam hospedados com suas botas nas mãos e as pessoas nas ruas os insultavam e cuspiam neles.
- Eu não gosto de hipocrisia.
- E as mulheres francesas que tinham se relacionado com eles, tinham suas cabeças raspadas em praça pública.
- Eu não sei.
- Eu vivi duas décadas.
- Não.
- Meu avô vem de uma família de ciganos, daquelas como imaginamos, tanto no estilo quanto nas ações. Ele foi abandonado ainda bebê. Mais tarde ele conheceu a minha avó.
- Talvez.
- Sobre sua família de nômades se sabe muito pouco.
- Desculpa?
- Eu mesma já fui nômade, eu morei com os meus pais, meus avós, minha tia, meu tio; eu morei na França, na Suíça, no Brasil; eu morei em diferentes cidades.
- Hoje eu moro aqui.
- A inocência, eu diria a inocência.

71 Brunella é uma bailarina branca, de altura mediana, bastante jovem (20 anos), morena de cabelos curtos e de porte atlético. Era uma das bailarinas estagiárias no ano de 2011, e não se encontra mais na companhia. O seu figurino é uma malha preta que deixa um dos ombros a nu (uma espécie de “macaquinho”) muito justa ao corpo, e com algum tipo de brilho. Os shorts tem uma espécie de ligação com as meias, criando a impressão de haver uma cinta-liga. As meias 7/8 são pretas, mas tem as pontas e os calcanhares na cor bege. Ela usa também um blazer preto, aparentemente de couro sobre a malha. Sua maquiagem é leve nos olhos e usa batom vermelho nos lábios.

A movimentação de Brunella se inicia com uma caminhada rápida e a esmo pelo palco. Caminha como quem olha constantemente para trás de si, certificando-se de que ninguém a está seguindo. Ela fala o seu texto enquanto dança, assim vai realizando algumas pausas, e encarando o público como se fosse este o interlocutor que lhe faz as perguntas às quais dá resposta.

Seus movimentos, são em maioria virtuosos (figura 28), usa muito as elevações de pernas e demonstra imensa flexibilidade ao fazê-lo. Realiza piruetas e passos de balé clássico, mas também os intercala com quedas e rolamentos no chão, ou outros saltos mais associados a técnicas de dança contemporânea (figura 29). Gestos simples como percorrer o corpo com as mãos, ou bater um dos pés no chão enquanto fala, também são utilizados no solo. A luz durante o solo é promovida pelo uso de alguns moving lights de foco redondo, que a acompanham ao longo de sua movimentação, numa espécie de diálogo vivo – movimentando-se junto com a bailarina. Quando Brunella está finalizando sua fala (e sua movimentação), uma bailarina está entrando carregando alguns buquês de flores que logo solta em seus próprios pés. Ela observa a nova bailarina e sai caminhando.

Cena 5 - Quatro solos em simultâneo

A cena que se inicia com a nova bailarina trazendo os buquês e soltando-os a seus pés, compreende quatro solos distintos – o de Alessandra⁷², Mari Paula⁷³, Rafael⁷⁴ e Simone⁷⁵ –, que acontecem em simultâneo. Entretanto um deles ganha maior destaque – o de Simone – devido à fala da bailarina que assim como no anterior, permeia toda a coreografia, mas também por se localizar bem no centro do palco, enquanto os demais ocupam os espaços ao seu redor. A luz delimita o espaço de cada um/a delxs, através de focos circulares fixos, que delimitam o espaço onde cada um se movimenta – um de cada lado do palco e uma atrás e a outra no centro. Embora não se toquem em nenhum momento, existe uma relação construída

72 Alessandra é uma bailarina branca, alta, muito magra, morena de cabelos bem curtos, por volta dos 35 anos. Veste um vestido curto preto com mangas acopladas, e usa meias 7/8, também pretas.

73 Mari Paula é branca, baixa, de porte atlético, com os cabelos pintados de loiro platinado e curto. Tem entre 25-30 anos. Usa um vestido curto e solto (como uma camiseta grande), que cai em cima de uma bermuda de lycra preta.

74 Rafael é um bailarino pardo, de altura mediana, com porte atlético, cabelos pretos curtos e jovem (em torno dos 20-25 anos). Usa calça jeans cinza, uma camiseta preta larga com uma camisa de xadrez por cima desta e sapatos marrom.

75 Simone é uma bailarina branca, bem alta e magra, de cabelos curtos e loiros, e com idade entre 35 -40 anos. Veste um vestido cinza/prata sem mangas, que fica um pouco acima dos joelhos, com meia soquete preta e as pontas e os calcanhares em bege.

através do olhar, entre os três bailarinxs que estão em volta de Simone e esta (mas que não é recíproco).

Alessandra, a bailarina com as flores é quem inicia primeiro a sua movimentação, em seguida entram xs demais. Seus movimentos coreográficos são construídos de maneira mimética e teatral, de modo que poucos passos de dança são reconhecidos. Alguns de seus gestos são facilmente identificados como ações quotidianas como, por exemplo: enxugar o choro com uma das mãos e limpá-la no vestido; levantar o braço como quem quer fazer uma pergunta; olhar xs outros com expressão de medo; procurar alguma coisa em meio à bagunçadas flores que se encontram a seus pés; apertar seu próprio pescoço como se quisesse se autosufocar. Mas também demonstra domínio de seu corpo se equilibrando em um dos pés ou flexionando as costas para trás.

Mari Paula, já utiliza movimentos mais vigorosos em seu solo, que se inicia com uma espécie de equilíbrio numa corda bamba imaginária (de costas para o público) e se utilizando de um buquê como contrapeso. Ela faz uso de muitas quedas e desequilíbrios provocados; gira muitas piruetas e faz saltos e posições de balé; corre de um lado para o outro escorregando sob suas meias e caindo no chão de modo desajeitado; samba; bate no próprio peito (como se quisesse assumir algo); sacode seu buquê de flores no rosto. Ela é a única que foge do foco por diversas vezes, usa as flores no início e no final da sua movimentação, mas dança boa parte da coreografia sem ele.

Rafael pelo contrário está sempre com seu buquê nas mãos, usando-o quase como uma extensão de seu braço. Ele “escreve” com o caule do buquê no chão, e em seguida apaga essa “escrita” com os pés. Realiza saltos sobre os joelhos em uma movimentação mais brusca, mas também realiza movimentos calmos. Varia os movimentos, alternando entre gestos cotidianos e movimentos de dança. Coloca as flores na frente do rosto em determinado momento. Quando termina sua sequência de movimentos de frente para o público, a repete de costas.

Simone começa a sua movimentação em silêncio, apenas alguns ruídos agudos vão se fazendo ouvir de vez em quando. Então inicia seu texto, intercalado aos gestos e passos de dança. O texto de Simone é marcado pela enunciação fragmentada de termos e conceitos técnicos da engenharia – área na qual Simone possui a graduação e um mestrado:

L-bird; GPS; sibilis. Auto correlação espacial, modelo estocástico, determinístico, lógica buliar. Interpolador de crigagem; classificador de máxima verossimilhança; alcance; patamar; geóide; geopsi; distância euclidiana; darq; parâmetro; efeito pepita; lógica Flusk; modelo contínuo; discreto. Radar sat; filtro de média, de moda. Entropia; reflectância; resolução espectral; espacial; radio-métrica; temporal. (continua dançando em silêncio). (Texto transcrito por mim, através da visualização

do vídeo da coreografia. Por isso, algumas palavras – em se tratando de termos técnicos da engenharia – podem não estar corretas.)

Ao final dos movimentos encara o público, sorri de modo natural e retoma: “Eu sempre quis fazer uma dança com isso!”. É interessante notar que Simone, realiza algumas brincadeiras entre as palavras que vai falando e os movimentos que realiza, criando uma espécie de paródia entre os termos e os gestos por ela criados. Por exemplo, ao dizer “Radar sat”, ela passa os dedos dois dedos da mão em “V” na altura dos olhos, numa referência a uma dança característica dos anos 1970. Ao dizer “moda”, pára de costas com os quadris inclinados para um dos lados e a mão na cintura, como se estivesse numa passarela fazendo uma pose de modelo, dentre outras relações imagéticas.

Cena 6 – fila caminhante ou interlúdio

Ao terminar a sua fala, Simone inicia um gesto que vai sendo repetido continuamente ao longo de uma caminhada lenta pelo palco – o gesto de tocar o ombro com uma das mãos e em seguida com a outra mão, desaproximar este toque. Primeiro sozinha, ela vai sendo aos poucos copiada pelxs demais solistas da cena, que a seguem numa fila indiana serpenteando pelo palco. Cada vez que saem de cena, retornam com mais alguns integrantes acoplados ao final da fila, até totalizar novamente 17 bailarinxs em cena. A música vai crescendo aos poucos como um ruído tenso e repetitivo – que contrasta com a delicadeza do gesto, realizado em coletivo – até se findar com a dispersão das pessoas pelo palco.

Cena 7 – “O beijo”

Aos poucos se começa a ouvir uma toada de violão melódica e uma voz feminina inicia a música “Smell like teen spirit” da banda norte americana Nirvana. Encontros aleatórios começam a acontecer entre duplas que se formam ao acaso através de escolhas promovidas pelo olhar dessas duas pessoas (igualmente correspondidas). Resolvi chamar esta cena de “o beijo”, por causa da movimentação realizada nestes encontros aleatórios: um movimento lento e contínuo realizado por dois bailarinxs que ao se encontrarem aproximam as suas cabeças com a ajuda das duas mãos; nesta pose (com o contato dos rostos) dançam suavemente unidos por alguns segundos e em seguida iniciam uma onda com os corpos promovendo o contato de toda a parte frontal do corpo em movimento sequenciado, até promover a queda de ambos impulsionados pelo movimento de onda para trás. Antes de

caírem no entanto, eles se dão uma das mãos em apoio e retornam ao equilíbrio, novamente em pé.

O mais interessante dessa movimentação coreográfica é que ela cria uma impressão de haver uma relação de extrema confiança e mesmo de carinho entre xs dois corpos que se tocam. E a onda que coloca em contato seus corpos de frente um/a para o outrx, acaba insinuando uma espécie de “beijo”. A delicadeza deste jogo de olhares e de encontros ganha extremo contraste quando pouco tempo depois se inicia um segundo movimento, que passa a ser intercalado com os encontros. Como espécies de “explosões individuais” – em que saltos e quedas são realizados de modo quase desajeitado pelxs bailarinxs que são acometidxs de costas ao chão – este segundo movimento contrasta com o primeiro tanto pela velocidade que se altera de modo brusco (entrando em consonância com o refrão da música), quanto pela quebra igualmente explosiva da relação entre estar com o/a outrx e estar sozinhx. O efeito de “explosão” é causado pelos movimentos bruscos de chutar com as pernas, braços e cabeça, caindo sentado durante a realização destes atos. A luz desta cena são focos variados, que se acendem e apagam em constante movimento pelo linóleo.

Com a saída de todxs xs bailarinxs do palco, aos poucos e lentamente, a música vai finalizando, e nos últimos segundos desta, entra correndo pela coxia esquerda (já com o palco vazio) uma bailarina sozinha.

Solo 7 - Karin

De saltos altos pretos, uma peruca loira comprida e abraçada a muitas flores que lhe cobrem apenas a parte da frente do corpo, a bailarina⁷⁶ que chega correndo – como se tivesse atrasada – detém-se no meio do palco, e atira um olhar assustado ao público. Pelo chão encontram-se já algumas flores e buquês que foram caindo durante as cenas anteriores. Enquanto o seu olhar encara o público, alguns varões de luz descem até mais ou menos o centro do palco (de modo semelhante à primeira cena). Um foco branco azulado se abre no centro da cena, e ela se enquadra sob ele, de modo rápido como se ainda estivesse meio assustada e perdida.

Ela espera cerca de 10 segundos em silêncio, até arriscar um pouco tímida o primeiro movimento. Ao mesmo tempo em que segura seu “vestido” de flores, e avança com um pé

⁷⁶ A bailarina Karin, é branca de altura mediana, físico atlético e com idade entre 25 e 30 anos. Nesta cena está vestida com lingerie bege, saltos altos pretos e peruca loira, no entanto seu figurino nas outras cenas é um vestido cinza bastante largo e curto (sem mangas), que cai como uma camiseta sob um shorts preto de lycra. É a única bailarina que dança descalça sem meias (nas outras cenas). Usa maquiagem forte nos olhos com cílios postiços e com batom vermelho nos lábios.

para a frente (não parecendo muito certa de que deva fazê-lo), Karin faz um estalinho com a língua e diz: “Eu... sei fazer bolo...”. O que arranca risos imediatos da plateia. Ela torna a fazer o estalinho com a língua na boca e continua: “Eu sei andar de skate...”. com os risos diminuídos na plateia, ela continua, “... eu sei imitar a She-ra! Hahaha!” os risos voltam. Ela continua: “Olha o que eu sei fazer!”⁷⁷ E tira um dos pés do chão, se equilibrando com certa dificuldade em apenas um dos saltos, enquanto põe a língua na bochecha fazendo aparecer o seu volume no rosto sério. Novamente risos soltam da plateia. Ela se sustenta por cerca de 4 segundos nessa posição e volta ainda desequilibrada a pôr os dois saltos no chão. Ela continua: “Eu sei fritar ovo, e deixar a gema mole!” – dando ênfase no pronunciar arrastado e caricato das letras da primeira sílaba de “mole”. Com risos do público, ela ri também um pouco meio tímida e faceira.

Continua: “Hum... eu sei sambar!... Eu sei consertar chuveiro queimado! Hum... hum... Eu sei estourar foguete! (ri)... Foi assim que eu perdi um dedo!”. O público ri, e ela continua: “E eu ainda sinto dor!” (ficando séria), “Eu também tenho dor no maléolo, no cruzado posterior, ai... (suspira) a condromalácea!” Mais alguns risos do público. Ela de repente fica séria e vai dando um tom mais agressivo à sua fala: “Dor no trocânter! Fossa do acetábulo! Esternocleidomastóide!”⁷⁸. Ela faz uma careta e enfatiza a pronúncia do “óide” de modo cômico. Ela suspira novamente e continua séria: “Eu tenho dor no cotovelo! Nas mãos... Na boca do estômago... no peito!”. Enquanto vai falando, vai ficando com uma expressão mais angustiada e com a voz cada vez menos estereotipada. Ela suspira uma última vez e com a própria voz diz em tom de súplica: “Eu sinto muita dor!... E eu perdi, perdi meu último nome⁷⁹! Eu perdi a pôse...(suspiro)... meu saco de pancada... (começa a sorrir com ar sonhador)... os meus quindins...” Volta a ficar séria. “Perdi!...eu perdi a fala... eu perdi tantas oportunidades... um amigo... Eu perdi muito tempo!”. Esta última frase é um pouco agressiva, e ela continua: “E me pediram pra vir aqui hoje, e dizer o que mais me emociona na vida...” Neste momento começa uma música com uma voz feminina que ecoa suave, cantarolando sílabas repetitivas e ritmadas. E então durante os primeiros segundos da música, ela responde: “É o meu pai!”.

77 Esta fala da bailarina é interessante de ser comentada, pois expressa uma característica apontada pela coreógrafa como muito comum entre xs bailarinxs, quando ela chegou à companhia. Mostrar o que “elxs sabiam fazer” demonstrando passos virtuosos e de grande dificuldade, era muito comum quando ela pedia que improvisassem. O que segundo ela não era tão interessante para o trabalho, já que queria que explorassem outras possibilidades de movimento, fora dos padrões habituais já visitados por estxs em outros momentos.

78 Estas primeiras dores das quais Karin vai falando, são dores características de quem faz da dança a sua atividade profissional, e evidenciam um conhecimento básico sobre anatomia, muito comum entre xs bailarinxs.

79 Uma referência ao casamento, e à troca do nome de solteira pelo nome do marido acoplado ao seu

A música vai subindo de volume enquanto a bailarina começa a se desequilibrar em seus dois saltos da direção lateral. Ela começa a dar passinhos pequenos também para a lateral como quisesse voltar a se equilibrar, mas continua se desequilibrando. Fica aparentemente um pouco envergonhada com isso, e começa a cair dos saltos num desequilíbrio descontrolado e cada vez com mais frequência. Fica alternando entre segundos em cima dos saltos e segundos em que torce os tornozelos apoiando a lateral dos pés no chão. De repente retorna ao equilíbrio no salto, para em seguida jogar seu “vestido” de flores para a frente, como se quisesse se livrar dele. Agora, vestida apenas com uma calcinha e um sutiã beges, encara o público – numa posição que expressa um pouco de vergonha ou timidez por sua “nudez” –, mas logo deixa cair os braços ao longo do corpo e por fim relaxa os ombros.

A movimentação de Karin, agora ao som da música, começa com um movimento dos braços – sugerindo o embalo de um bebê – mas que vai sendo desconstruído na medida em que começa a se repetir de modo cada vez mais rápido e brusco. Por várias vezes ela realiza gestos com os braços – como se buscasse algo – para logo em seguida se desequilibrar e cair ao chão. Dentre os vários movimentos que realiza, ela rasteja pelo chão, procura por algo em meio às flores – ao encontrar algumas flores em especial, tenta equilibrá-las no seu próprio caule (figura 23), mas não consegue – cai e se debate em meio a estas de modo violento, rolando sob seu tronco no chão. Ela realiza alguns movimentos característicos como se agachar nos calcanhares (sob o salto do sapato) e segurar a cabeça cobrindo o rosto com os cabelos da peruca loira. Nessa posição começa a andar acorçada pelo chão. À medida que vai tentando andar mais rápido nessa posição ela cai, se encontra uma flor, tenta equilibrá-la novamente no chão, volta a cobrir o rosto e a caminhar agachada (sem poder ver) até cair novamente. Passa então a repetir o movimento das flores, imitando-as agora com seu próprio corpo, deixando-se cair ao chão quando estas também caem. Levanta-se finalmente do chão, tenta equilibrar uma última flor e tampa rapidamente os ouvidos quando esta cai. Ao mesmo tempo em que ela vai se dobrando sobre seu próprio corpo para retornar novamente ao chão, uma segunda bailarina entra correndo pela coxa esquerda, com uma rosa vermelha na mão, e vai em sua direção. Karin se deita e vira de costas para o público, enquanto a outra bailarina coloca a rosa vermelha que segurava em sua mão. A música silencia.

Logo após colocar a flor na mão de Karin, e assim que se livra dela, Ane⁸⁰ inicia sua movimentação corporal. Ela é ágil, gestual e certeira, criando contrastes marcantes entre cada movimento que realiza. É forte e acrobática, e ainda que se relacione brevemente com a figura de Karin que jaz durante todo o seu solo deitada ali no chão, faz seus movimentos como se fugisse daquele mundo anterior ali criado, para inventar e adentrar num outro mundo só seu. A luz que iluminou o solo anterior se abre para mostrar os movimentos de Ane, mas o silêncio iniciado no encontro das duas permanece por um tempo.

Ane realiza movimentos mais bruscos, como saltos e quedas, e mostra vários equilíbrios com alguma densidade – evidenciados através do tônus muscular que é visível em seu corpo. Em determinado momento, ela imita o caminhar agachado de Karin, repetindo o mesmo movimento e fazendo com as mãos duas “maria-chiquinhas” no seu próprio cabelo.

Quando a música começa, ela se mostra forte e tensa, assim como os movimentos de Ane. Ela repete a mesma sequência de movimentos que descrevi acima como “explosões individuais” na cena do “beijo” – o que nos deixa a impressão de que esta é uma movimentação sua, que agora se apresenta em plenitude. Ao levantar de uma de suas quedas provocadas pela movimentação de dança contemporânea, ela dirige-se ao proscênio, encara o público e chama: “Hei!” para logo em seguida sair correndo em direção ao fundo do palco.

Ane faz saltos e giros vigorosos com quedas diretas para o chão. Em certo momento, deitada de bruços começa a olhar seu corpo e apontando seus próprios membros começa a enunciar: “Quebrei! (mostrando a mão direita); Quebrei! (pé direito); “quebrei, quebrei, quebrei! (mostrando os dedos polegar, indicador e mindinho da mão esquerda)” numa espécie de brincadeira com esses movimentos de mostrar e falar continua: “Cortei! (braço esquerdo); Furei! (perna esquerda); Ai!!! (segura o peito)”. Suspira longamente e prepara uma “parada de cabeça” (figura 22). Deixa seu corpo cair de costas desta posição, deixando a queda do seu corpo ecoar pesadamente no chão, enquanto anuncia suave e feliz: “Eu amo coco!”. Em seguida se contrai, como se não fosse capaz de se levantar, se estica em direção ao público muito tensa. Então relaxa o corpo, e diz: “Eu penso em você e eu não durmo. Não durmo, não durmo, não durmo, não durmo...”. Enquanto vai crescendo a intensidade de sua fala, vai surgindo também um ruído musical de fundo que quando chega no auge se torna ensurdecedor.

80 Ane é uma bailarina baixa, branca, de músculos evidenciados e costas largas (devido à prática da ginástica olímpica). Ane tem 30 anos. Tem os cabelos castanhos e médios presos em rabo de cavalo no alto da cabeça. Usa uma roupa toda preta, uma espécie de malha com shorts acima do joelho, com apenas uma alça em um dos ombros e outra transversal que leva de um ombro ao outro. Ela dança com meias que vão até acima dos joelhos, também são pretas e têm as pontas e calcanhares em bege. Em outros momentos da coreografia veste uma camiseta larga e também preta que cobre parcialmente esta malha.

Inicia-se então uma versão eletrônica da canção erótica francesa “Je t’aime non plus” de Serge Gainsburg (1970), que continua igualmente alta enquanto Ane passa a rolar bruscamente e de modo ritmado pelo chão – como quem rola na cama sem conseguir dormir, mas tem o corpo fortemente atraído pela cama. Ela aumenta o ritmo do movimento, de repente se levanta e inicia o gesto de tocar o ombro (feito por Simone e pela fila indiana na cena 6), mas o interrompe no meio num gesto brusco que a faz apontar sua própria púbis com o dedo indicador. Move-se rapidamente pelo chão e grita: “Sim!”, em seguida move-se novamente, tapa a própria boca, levanta-se com a boca tampada e tenta gritar: “Não!”.

Sai pelo palco em passos de valsa, enquanto uma voz na música repete uma frase em inglês (que não se consegue discernir), num tom agressivo. Ela para de joelhos e passa a gritar: “Volta!... Não volta. Volta!...” enquanto se estica num movimento em direção ao público com o tronco esticado para trás (figura 20). Rapidamente se levanta – como se se lembrasse de algo que tem a dizer – encara o público com a mão sinalizando uma possível fala, mas em vez de falar, coça o nariz displicente e solta a mão relaxada e então solta: “Eu me arrependo de algumas escolhas que eu fiz!”, e sai como se estivesse sendo puxada para o fundo do palco.

A música se reinicia de repente no meio de seu solo – através de um riff de guitarra ritmado – que passa a acompanhar suas falas e movimentos que agora acontecem juntos e orquestrados. É como se ela cantasse (de modo falado) a sua apresentação, intercalando movimentos e frases, sob um fundo musical. Diz, por exemplo: “Eu!” e em seguida traça uma linha imaginária através de seu corpo – da mão esquerda até ao pé direito e continua desenhando sobre si até virar-se de costas e caminhar contando nos dedos da outra mão (1, 2, 3), e então continua: “Três décadas!”. Em outro momento Ane para num equilíbrio (de clara referência ao balé clássico) e diz: “Estátua!”. Ela corre de modo ansioso até ao proscênio – como se retirasse cortinas imaginárias da sua frente – e ao chegar lá encara o público e diz: “Olha pra mim!”. Primeiro como um pedido, e repete: “Olha pra mim!”, agora de modo meio impessoal, e torna a repetir a frase, experimentando outras expressões. “Olha pra mim!” (como se pedisse a um/a amigx, ou familiar); “Olha pra mim!?” (um pedido com medo); “Olha pra mim!” (implorando por fim).

Por fim, a bailarina corre para o fundo do palco, com os braços formando um “L”, e como se se equilibrasse na corda bamba (numa referência à “equilibrista” de Mari Paula), volta-se rapidamente, espirra, e retorna ao equilíbrio. Retoma mais alguns exercícios de exibição virtuosa, brusca, forte e aparentemente difíceis, e olha o público de costas numa

flexível torsão do tronco. Nessa posição ela grita definitiva, ao mesmo tempo em que se finda a música: “Não!!”. Ao chegar novamente próxima do corpo de Karin, Ane manda um beijo com força e certo desdém para o público, em seguida limpa a mão na roupa, joga o outro braço para trás do corpo com bastante força e se deixa cair de uma só vez no chão (para lá ficar).

Cena 10 – O que fazer com as flores que nos unem?

Assim que Ane cai, entra em cena (pela coxia da direita) um bailarino⁸¹, que vai até à outra bailarina (Karin), a levanta – enquanto um novo foco de luz se abre sobre elxs – e este a toma no colo suspensa pelo tronco e por uma das pernas. Ela o ajuda, colocando o seu braço em volta do pescoço dele, mas se mantém como que desmaiada, segurando a rosa vermelha que Ane lhe havia oferecido (figura 33, a seguir). Entram na cena então mais quatro bailarinxs (dois homens e duas mulheres), que colhem alguns buquês do chão e os colocam entre os espaços do corpo que se formam pela união dos corpos daquele casal. O silêncio permanece.

Xs quatro

bailarinxs se afastam do casal e observam-nos. Ele começa a girar continuamente o corpo da bailarina desfalecida até que pela força centrífuga gerada, as flores colocadas entre eles começam a cair. Por fim ele deposita também o corpo quase inerte da bailarina sob o chão, onde jazem outras flores. Antes que ele termine o movimento, rapidamente outra bailarina⁸² inicia uma nova rodada do “jogo”. Enquanto isso, Karin se levanta ainda um pouco atordoada, reconhece sua rosa vermelha, cheirando-a e sai lentamente do palco pelo lado esquerdo.

81 O bailarino que entra em cena – Reinaldo – é branco, alto, magro, com idade em torno dos 20 anos e de cabelos raspados. Usa uma calça jeans cinza, camisa preta de mangas compridas e fechada até o colarinho. Usa sapatos masculinos pretos.

82 Mariel é uma bailarina branca, alta e magra, de cabelos curtos e ruivos. Jovem, com cerca de 20 e poucos anos, veste um vestido azul em formato godê, botas estilo country marrons claras, por baixo um vestido existe uma espécie de blusa mais justa ao corpo, com uma manga curta e outra comprida (preta).

Figura 34 DRAMA - CASAL EM CENA 8

Quando a outra bailarina sai decidida e se posiciona no canto oposto do palco, outro bailarino (Ian) vai em direção a ela e se oferece para ser suspenso da mesma forma que a bailarina do casal anterior. Enquanto isso xs demais saem em busca de novas flores para repetir a ação. Ela gira com ele suspenso, caem as flores e em seguida o corpo do bailarino. Mais outrxs bailarinxs entram em cena, desta vez, um dos bailarinos dirige-a a Ane – que se encontrava ainda deitada do chão – e um terceiro vem para ajudá-lo a suspendê-la. Xs demais acomodam as flores novamente entre os corpos dos três, mas desta vez, contrariando a expectativa, eles não a giram, mas ela começa a se debater fazendo com que da mesma forma as flores caiam ao chão e por fim também o corpo dela.

Por um segundo todxs a observam no chão, até que uma das bailarinas se aproxima e deposita flores sobre o seu corpo. Em seguida outra faz o mesmo movimento e assim cada um o vai fazendo – cada um com uma expressividade diferente – como se pusessem flores sob um túmulo. Um passa a mão no rosto e coloca com expressão de carinho; outro com respeito; outro as joga displicente; outra com raiva; uma se ajoelha diante dela; outro arremessa as flores de longe; outro ainda vai correndo até ela, coloca as flores junto ao corpo e retorna correndo ao seu lugar; um coloca sem olhar para ela; outro olha as flores, olha para ela e joga as flores em outra direção. Ela passa a se debater em meio às flores ali depositadas, enquanto xs demais a observam inertes.

De repente, abre-se um corredor de luz na diagonal, e, enquanto um bailarino se coloca no ponto extremo (à esquerda e à frente do palco) encarando o público e parado – como se pode ver na figura 26 – xs demais formam uma fila para lhe entregar cada um/a um buquê de flores.

Nesta cena cria-se novamente uma espécie de jogo teatral – operando na mesma lógica de “faz de conta”, que quando depositaram os buquês sobre o corpo de Ane. Desta vez, é Rafael quem está na posição de receptor dos buquês, e diante das muitas variações de possibilidades de entrega deste símbolo, ele simplesmente rejeita a todos. A expressão do bailarino é de desdém pela maior parte deles, mas em boa parte das vezes chega a ser até agressiva. Ele joga muitos dos buquês no chão assim que lhe são entregues, e a outros parece que não sabe como pegá-los. Por vezes ri de modo irônico ao ver quem lhe está entregando as flores, outras vezes evita o toque dessa pessoa, e na maior parte dos casos intercala sua expressão com um olhar de confidência para com a plateia. (Enquanto isso, uma das bailarinas está em volta da posição onde Rafael rejeita as flores, recolhendo-as do chão.)

Note-se que, diferente da primeira cena – em que a menina “morta” no chão, era o pretexto para despertar a ação nxs demais – desta vez um menino em pé e agindo de modo ativo, rejeitando todos os buquês que lhe são oferecidos, acaba reforçando alguns estereótipos ligados aos gêneros. Por exemplo, o de que homens não recebem flores; ou de que diante de uma situação como esta, demonstram certo deboche para com x outro que lhe entrega esse presente de modo tão sentimental. Por outro lado, a ação de entregar flores permanece ainda associada aos homens, que do outro lado desta ação, estão juntamente com as mulheres ali tentando lhe oferecer as suas de modo afetivo.

Quando termina a fila, todxs se aglomeram no fundo oposto do palco e começam a transportar as flores num movimento contínuo entre as mãos, levando os buquês (de mãos em mãos) na direção do centro do grupo. Quando as flores a serem transportadas se acabam, eles continuam o movimento anterior, agora com flores imaginárias e vão se dirigindo lentamente para o chão até formar um bloco de corpos sobrepostos. Do meio deste bloco, pode-se ver um monte de flores, de onde surge a menina que recolhia as flores rejeitadas agora carregando todas elas ao mesmo tempo. Esse aparente “buquê ambulante” com pernas femininas passa então a redistribuir os buquês nas mãos dos corpos deitados em bloco. O grupo se mantém iluminado por um foco branco azulado. Por fim, ela se senta sob um pedaço de um corpo que se forma pelo amontoado de todxs aqueles corpos juntxs no chão – ainda está segurando vários buquês nos braços que lhe cobrem o corpo – e nos mostra apenas seu rosto. Ela abraça as flores com carinho.

De repente ela se levanta e deixa todas as flores caírem no chão, o que desencadeia um movimento semelhante que é repetido por todos. Rapidamente, cada um/a alcança um buquê do chão, menos um bailarino, que ficando sem flores na mão, se dirige para um foco na diagonal esquerda à frente e aguarda que xs demais lhe entreguem os seus.

Agora, diferente do primeiro que os rejeitou a todos, o novo bailarino os acolhe sem sequer os olhar. E devido à rapidez com que os demais vão lhe oferecendo tais “presentes”, ele vê-se na tarefa quase impossível de os segurar a todos. Ele se dobra, tentando conter todas as flores em seu corpo e os recebe continuamente, ou tenta recebê-los, uma vez que em determinado momento algumas pessoas começam a jogar todos os buquês que encontram em cima dele, mesmo que logo em seguida estes caiam ao chão.

Xs demais ficam olhando para este bailarino, que tenta segurar todas as flores sozinho, por cerca de 2 segundos, mas ele logo se levanta, pega apenas um dos buquês e tenta equilibrá-lo com o caule posicionado na palma de sua mão. Imediatamente todos correm para o bolo de flores onde ele estava e cada um pega um ou dois buquês para tentar copiá-lo, seguindo com essa brincadeira em várias direções pelo palco.

Toda esta cena ocorre no silêncio, apenas uma luz branca frontal com alguns focos abertos ilumina seus corpos e faces. Elxs passam a formar pares, trios ou quartetos e começam a correr, a rir e a brincar com as flores entre si. De repente, no mesmo tom de brincadeira, uma voz feminina começa a embalar esse “jogo”, num cantarolar pueril de “larálá, larará”, e que é seguida por um acordeom que passa a acompanhá-la em ritmo de valsa suave. A voz evolui para uma canção em francês e os grupos organizados evoluem das brincadeiras para sequências coreografadas com suas flores em mãos.

Organizados em sete duos e um quarteto, elxs interagem entre si com as flores, criando movimentos que produzem ora imagens reconhecíveis - histórias, tramas, lembranças – ora gestos e movimentos sem algum significado prévio.

Mais uma vez, entra no palco aquele bailarino que na primeira cena, havia tentado se integrar no grupo sem sucesso. Quando ele entra em cena, todos param o que estavam fazendo – exceto dois bailarinos que passam a “discutir” sobre algo meio distraídos – desta vez eles retomam os movimentos após essa pequena pausa dramática e o bailarino “estranho” finalmente se integra em meio ao grupo. De repente, flores começam a “chover” do teto, e mais luzes se abrem revelando o palco inteiro.

O efeito de luz sob o palco nesta cena cria um contraste entre o que pode ser visto – xs bailarinxs com suas faces iluminadas e suas roupas coloridas, bem como as flores espalhadas pelo chão e pelo espaço – e o negro do linóleo e do ciclorama ao fundo destxs.

Agora percebe-se que o último bailarino ao ser-lhe permitido entrar na cena, tenta ainda assim interagir com os pequenos grupos e duplas já formados, mas também não tem sucesso já que xs outrxs parecem não o ver. Isso no entanto não parece afetar sua expressão de felicidade, e ele segue “curtindo” a chuva de flores e divertindo-se sozinho. Aos poucos xs

grupos e duplas começam a sair de cena, abandonando o palco ainda em tom de brincadeira, ao mesmo tempo, vai cessando a chuva de flores e a voz feminina volta a cantarolar suave como no início da cena. Por fim o bailarino que estava sem par, se reconhece totalmente sozinho em palco, a música cessa e ele inicia seu solo.

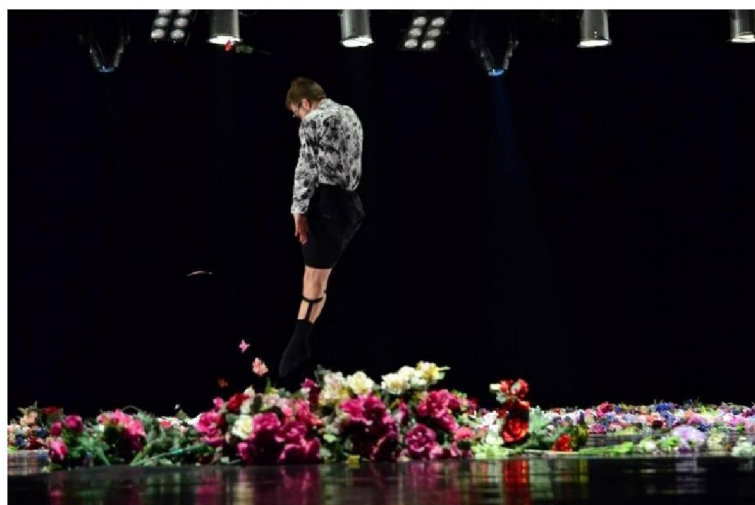
Solo 9 – Airton

O primeiro movimento de Airton⁸³ é largar sua flor no chão e perceber que está sozinho em cena. Enquanto isso, as varas de refletores vão descendo até ao meio da boca de cena, posicionando-se num *dégradé* que as faz ocupar praticamente todo o ciclorama. Os vários focos a pino, em distâncias distintas do chão, convivem com a luz branca geral (que já estava posta antes), criando uma textura no tapete de flores que nos sugere várias profundidades.

Sendo este o último solo, é como se o bailarino “se movesse pelo espetáculo”, repetindo alguns dos movimentos e passos realizados pelxs demais, mas também criando muitos outros: seus e novos. O foco central do seu solo – que acontece no completo silêncio e que também não é dotado de nenhuma fala oralizada – foi o de tentar criar total contraste entre cada gesto ou movimento dançado. Assim, saltos, quedas, giros e passos de balé se intercalam gestos do cotidiano, expressões faciais escrachadas ou encenações dramáticas como se se tratasse de uma colagem coreográfica. Todo o seu discurso – narrativo ou não – encontra-se construído no corpo. Comédia, discursos frenéticos e mímicas se misturam a demonstrações de virtuosismo corporal baseado em muita técnica e domínio sobre seu corpo (figura 15). Ele se assemelha a uma criança que por vezes quer brincar a tudo de uma só vez, e ao fazê-lo com tamanha inocência, não tem medo de ser ridículo.

83 Airton é um bailarino branco, loiro e magro, de altura mediana e com aparência de uns 30 anos. Ele é o único bailarino a vestir uma bermuda social. Usa também uma camisa com motivos floridos em tons de cinza com uma gravata preta sobre esta e uma meia soquete presa por aparatos semelhantes aos da cinta-liga que as prende em seus joelhos. Ele também é o único a usar óculos.

Figura 35 DRAMA - AIRTON (SOLO)



Dentre os diversos movimentos que realiza em seu solo, ele: imita xs demais (caminha agachado como Ane e Karin); brinca com as flores pelo chão, ou jogando-as para cima; faz flexões; treme “de quatro” no chão; cria personagens; discute com o público; “chama pra briga” amigxs imaginárixs; festeja de modo infantil; pula para o alto com o apoio das costas; rola e nada por entre as flores; etc. Seu solo não tem exatamente um final, já que xs demais entram em cena em determinado momento, enquanto ele continua a dançar como se sua criatividade não tivesse fim.

Cena 11 – última cena

Enquanto Airton continua dançando com sua expressão de felicidade no rosto, uma fila formada pelxs demais bailarinxs, entra pelo fundo esquerdo do palco (cada um segurando um buquê em mãos). Retorna a valsa em francês com o acompanhamento de acordeom. Um/a por um/a vão se dirigindo ao proscênio, onde começam a rolar lateralmente até todxs ocuparem a frente de cena. Quando Airton xs vê, pega imediatamente uma rosa vermelha e tenta mais uma vez interagir com elxs. Estxs no entanto recomeçam suas sequências coreografas – realizadas em duplas e quartetos – agora dançando-as uns ao lado dxs outrxs na frente do palco. Ele então começa a fazer um pequeno montinho com as flores que estão espalhadas pelo palco. Enquanto isso, aos poucos se inicia o som de uma bateria que vai crescendo do modo ritmado tomando conta da cena. Alguns bailarinos começam a se juntar a Airton nessa tarefa de construir um monte de flores. De repente um dos bailarinos resolve pegar um das bailarinas (que estava ainda realizando sua sequência junta ao seu par), e

arrastá-la pelo braço ao longo do palco. Ela se debate sem se soltar, e ele então a gira direcionando seu corpo finalmente para que vá de encontro com o monte de flores – que acaba sendo destruído com a passagem dela. A bailarina acaba deslizando pelo chão.

Figura 36 DRAMA - CENA 9, MOVIMENTOS FINAIS



Mais pessoas se juntam rapidamente à tarefa de juntar novos montinhos de flores e novos bailarinos adotam a segunda tarefa de arrastar bailarinas de encontro a estes destruindo-os. Este movimento se repete ainda mais algumas vezes, com variações entre os gêneros. Quando todxs saem do proscênio, onde realizavam suas sequencias, uma grande improvisação de todxs acontece livremente, através de variações de movimentos e ações que aconteceram durante o espetáculo. Explosões individuais, agora com flores em mãos, giros com outrxs suspensxs, e movimentos livres tomam conta do palco, enquanto as cortinas vão lentamente se fechando.

APÊNDICE D - CPAP – Coreografia para ambientes preparados (descrição e análise da obra com base no programa e nas críticas)

“Coreografias para Ambientes Preparados” foi uma intervenção urbana de dança (de grandes proporções) que ocorreu em duas apresentações distintas – a primeira vez durante a Virada Cultural de Curitiba (evento para a qual foi concebida), no dia 5 de novembro de 2011, e a segunda numa reapresentação durante a 1ª Bienal de Dança de Curitiba, no dia 24 de abril de 2012. Tive a oportunidade de estar presente nas duas ocasiões, embora durante a segunda

apresentação (2012) tenha perdido alguns minutos do início da intervenção por também estar me apresentando num teatro próximo.

Por se tratar de uma obra aberta para várias possibilidades de fruição – tantas quantas foram as pessoas que passaram pelo local da intervenção durante a sua uma hora e meia de duração – não foi possível proceder a uma descrição das cenas de modo sequenciado como ocorreu nas outras coreografias montadas para palco italiano. Também, pois, no caso deste espetáculo não foi possível partir da observação de um registro de filmagem integral da obra, já que esta foi captada em diferentes momentos resultando apenas em duas montagens no formato de clipes⁸⁴ (uma de 8 minutos e 41 segundos e outra de 5 minutos e 28 segundos). Por isso, analisaremos aqui primeiramente (e de modo semelhante às descrições anteriores), o processo que lhe deu origem (motivações e modos de criação) e comentaremos em seguida os elementos cênicos presentes na obra (figurinos, movimentação, relação entre os corpos) embora sem proceder à sua descrição de modo cronológico/sequenciado – já que as cenas/ações descritas ocorriam quase de modo simultâneo durante a apresentação e onde cada pessoa criava seu próprio roteiro de observação.

A única lógica sequencial que se pode considerar de algum modo nesta obra (em suas duas apresentações), foi talvez o início e o final. O começo era marcado pela participação da Banda Klezmerin, que tocava antes de se iniciar qualquer dança propriamente dita. A aparição de oito músicos, todos uniformizados em fraques de cetim verde e cartolas pretas, que tocavam animadamente músicas judaicas de origem medieval, cumpria um pouco a função de chamar a atenção dos transeuntes, anunciando que alguma coisa iria acontecer ali naquele espaço público – o que é uma prática recorrente em espetáculos de rua – ao mesmo tempo em que animavam aqueles que já ali estavam aguardando pelo espetáculo de dança. Ao final da intervenção, e contribuindo para um entendimento coletivo de que aquela ação chegara ao final, eles reapareciam em frente ao teatro, mas desta vez já em meio à multidão de pessoas e bailarinxs que se misturavam ali numa grande festa, dançando, aplaudindo e interagindo no meio da rua.

Após a apresentação da banda Klezmerin e durante toda a intervenção, uma trilha eletrônica que era mixada ao vivo pelo compositor Vadeco ambientava os movimentos dos artistas e do público por todo o espaço. O som podia ser ouvido a algumas quadras de distância do teatro, o que possibilitava que quem estivesse passando fosse atraído pela música até ao local da obra. Uma estrutura de iluminação bastante sofisticada, também foi montada

84 Ambas encontram-se disponíveis no site do youtube, através dos links: (<https://www.youtube.com/watch?v=ddUuL9VB4Xo>) e (https://www.youtube.com/watch?v=_EB8ksZTnmU).

no entorno de todo o CCTG, para facilitar a visualização da intervenção, e esta, assim como em Drama, também ficou a cargo de Beto Bruel. Houveram ainda algumas intervenções da artista gráfica Adriana Alegria e do artista visual Luís Rettamozo, como colagens pelo chão e paredes do teatro.

A obra “Coreografias para Ambientes Preparados” foi concebida por Carmen Jorge em 4 eixos distintos – espacial; tecnológico; videodança e corpo/ocupação – no sentido de construir uma coreografia estendida que acontecesse em vários espaços simultaneamente dentro e fora do Teatro Guaíra. Um dos principais intuitos dessa empreitada era subverter a lógica tradicionalmente operante na dança – em que x espectador/x passivx fica sentado na plateia escura enquanto xs bailarinxs dançam no palco iluminado – promovendo com isso uma aproximação entre artistas e plateia. Esta motivação era coerente com uma preocupação da coreógrafa e da direção de democratizar o acesso ao corpo de baile, promovendo encontros de outra natureza estética e política entre a cidade e a companhia:

Ele (o CCTG) não atua como um centro cultural, então a hora que eu percebi que eu tive aquele centro cultural, eu fiz algo que eu achei que um centro cultural deveria fazer com aquela “Coreografias Para Ambientes Preparados”, que **é abrir as suas portas, colocar a arte pra fora, né e colocar o povo pra dentro, o mínimo que fosse ali, num outro sentido** né. Então que as pessoas dançassem na rua, que os bailarinos, o público dançasse, que os bailarinos também dançassem na rua, e que fosse de todos. É que aquilo é um centro cultural pago com imposto de todos, e que ele fosse de todos. (Carmen Jorge, transcrição p. 21, grifos meus)

Essa intenção foi um dos pontos mais comentados em todas as críticas que o espetáculo recebeu⁸⁵, o que lhe conferiu um caráter de “novidade” e de ruptura dentro do histórico de coreografias apresentadas pela companhia.

O primeiro eixo explorado na coreografia – o espacial – e que buscou explorar o espaço do próprio CCTG⁸⁶ como “palco”, se caracterizou pelo uso de espaços alternativos para a realização das ações de dança. Pela primeira vez, foram utilizados os espaços do entorno do teatro (jardim e rua) para as realizações da companhia, bem como espaços internos que não costumavam ser utilizados para apresentações artísticas – como o saguão, a Sala de

85 Foram publicadas três críticas sobre o espetáculo “Coreografias para ambientes preparados”, por Mariângela Guimarães, Rosemeire Odahara e Maria Inês Peixoto, algumas delas encontram-se disponíveis online e outras me foram disponibilizadas pela diretora Andrea Sérgio.

86 O prédio do CCTG foi projetado pelo engenheiro Rubens Meister (1922-2009) em 1948, sendo um marco da arquitetura modernista na cidade (além de um dos cartões postais de Curitiba). Foi construído entre 1952 e 1974 (quando foram finalmente inaugurados todos os seus auditórios), tendo passado por um incêndio em 1970 que destruiu substancialmente o seu maior auditório. Na fachada principal existe um painel de autoria de Poty Lazzarotto (1924-1998) – “Evolução das Artes Cênicas” (1969).

Exposições (localizada atrás da entrada principal do teatro) e os vidros do primeiro andar do teatro. A experiência inédita de tomar o próprio Teatro Guaíra como tema para uma obra de dança, considerando a influência que este espaço arquitetônico tem para a companhia, foi abordada pela professora Rosemeire Odahara em uma crítica encomendada sobre o espetáculo:

Os conceitos que permeiam o projeto arquitetônico do Teatro Guaíra foram definidores de aspectos das identidades dos grupos artísticos que o tem como sede. O Balé Teatro Guaíra, a mais importante companhia de dança subsidiada pelo governo do estado do Paraná, é uma mostra desta influência. Com mais de 40 anos de existência, esta companhia, que é uma das mais respeitadas do país pela qualidade de seus trabalhos, **raras vezes apresentou espetáculos que questionassem, por exemplo, a existência da “quarta parede” e a inércia do espectador. Enclausurada em seu templo modernista a companhia parece ter sofrido, por muitos anos, da Síndrome de Estocolmo, aceitando apenas como espaços de ação aqueles que lhe foram designados no projeto arquitetônico, concebendo a criação como um processo íntimo e que deveria ficar oculto a todos os grupos não diretamente envolvidos com a execução, abstendo-se do uso das novas mídias, e afastando-se do diálogo com os hábitos da sociedade contemporânea.** (ODAHARA, 2011, grifos meus)

Como bem apontam as palavras da crítica, esta relação proposta pelo diálogo entre a arquitetura e a arte (um tema abordado diversas vezes pela arte contemporânea) foi um dos aspectos que mais contribuíram para que esta obra se destacasse como um marco de rompimento estético para a companhia. No mesmo sentido sugerido pela crítica, as palavras da coreógrafa em entrevista, também indicam que esta mudança – dos espaços tradicionais onde a dança acontece, para a rua – causou de fato alguns rebuliços na companhia:

(...) você ir pra rua, pra eles era uma coisa absurda! Porquê se a gente tem um, o templo, o altar do Teatro Guaíra, do Guairão. Porque que eu tenho que encostar a minha cara no xixi do dia anterior do mendigo que passou ali. Até hoje não se entendeu. A direção muito menos, muito menos... E isso assim, levando gente, falando, lendo, infinitos textos sobre a dessacralização da arte, a ocupação, fazer a arte chegar no público, sendo tratado disso com muita clareza assim, mesmo assim, muitos preferiam o altar... assim em exercícios que a gente fazia, eles ainda, vinha isso que não, que era o altar, que é o que eu sei fazer e nananam... (Carmen Jorge, transcrição, p.9, grifos meus)

Cabe-nos reforçar aqui a ideia de que uma mudança radical – nos termos como foram encaradas estas proposições – para uma companhia que há 40 anos tinha práticas tradicionais, impreterivelmente encontraria algumas resistências. Por outro lado, a percepção pessoal da coreógrafa acerca da recepção da obra por parte da direção e dxs bailarinxs não condiz plenamente com as falas que encontramos junto a estxs outrxs agentes. Na fala da diretora

Mônica Rischbieter, por exemplo, encontramos indícios bem positivos diante dos resultados desta primeira intervenção urbana, considerado inclusive como um dos pontos altos de sua gestão: “A gente fez um outro trabalho com a Carmen, na Virada Cultural no fim do ano, que foi fantástico! De vídeo, ela projetou nas paredes, foi uma coisa, assim... uma coisa. Isso foi aliás, foram duas coisas maravilhosas que o Balé Guaíra fez, eu acho que essa, e agora Cinderela...” (Mônica Rischbieter, transcrição).

O segundo eixo explorado na obra – o tecnológico – que pode ser caracterizado pela utilização das câmeras de filmar e pelo uso do software ISADORA, se dividia entre a produção das imagens que eram captadas pelxs bailarinxs em tempo real dentro da Sala de Exposições, e pela projeção das mesmas em duas paredes externas no teatro. O trabalho da captação de imagens em movimento e da transformação destas através do uso do software ISADORA – que vinham sendo experimentadas pela companhia também desde o início do processo com Carmen– aconteceu durante quase toda a intervenção apenas no espaço da Sala de Exposições do CCTG. A movimentação aparentemente livre pautava-se basicamente pelo improviso, realizado entre duplas de bailarinxs que se alternavam entre as funções de “apenas dançar” e “dançar e filmar” (como se pode ver na figura 35, a seguir). Os movimentos dxs bailarinxs, embora bastante livres, estavam pautados pela relação entre mover-se e deixar-se ser filmado, criando uma relação de diálogo constante entre aquelx que apenas se movia e x que se movia com a câmera na mão afim de captar os gestos e o corpo dx outrx.

No cenário completamente branco, estavam montadas duas televisões para que xs bailarinxs e o público que estavam na própria sala pudessem ver as imagens que eram captadas e transformadas em tempo real. Com o auxílio do artista Marlon de Toledo que coordenava a utilização do software, eram introduzidos efeitos especiais nas imagens captadas ao vivo, causando todo o tipo de distorções e alterações visuais em seus corpos e movimentos. Além das réplicas que apareciam nessas televisões, as imagens transformadas pelo uso do software também ficavam visíveis e amplificadas nas projeções externas para o público que escolhia não adentrar na Sala.

Figura 37 IMPROVISO NA SALA DE EXPOSIÇÕES COM O USO DO ISADORA



O terceiro eixo explorado na obra – as videodanças – mereceria um capítulo à parte para que fosse possível lhes dar o tratamento analítico adequado. Por se tratar de um tipo de trabalho artístico muito específico – a junção de duas linguagens distintas que originam esta terceira possibilidade de expressão estética – a análise deste material exigiria o domínio de todo um referencial teórico com o qual não estou devidamente familiarizadas neste momento. No entanto, e considerando que o nosso foco aqui é a obra “Coreografia para Ambientes Preparados” como um todo e não cada um dos sete videodanças distintos⁸⁷ nela apresentados, não entraremos profundamente em cada um deles considerando-os aqui como objetos artísticos autônomos (embora eles o sejam). Restringir-nos-emos apenas a breves comentários sobre algumas imagens presentes na intervenção, considerando-as como mais um dos muitos recursos visuais utilizados durante a performance.

As imagens dos videodanças presentes em CPAP e que também eram projetados nas paredes externas do edifício, seguiam uma mesma estrutura de repetição que se aplicou em toda a coreografia. A cada 30 minutos os mesmos trabalhos eram reproduzidos de modo editado nas projeções ampliadas, criando assim um efeito de looping (repetição de acontecimentos) que

⁸⁷ “Texturas”, “Escada”, “Lage”, “Porão”, “Camarote”, “Corrida” e “Microcoreografias” são os títulos dos trabalhos exibidos em CPAP, dentre eles apenas este último é de autoria de Carmen Jorge, tendo sido os demais fruto de proposições dxs próprios bailarinxs.

aconteciam 3 vezes durante toda a obra.

Estes videodanças foram construídos a partir de imagens captadas em outros momentos e em outros espaços da cidade e do teatro, em consonância com a proposta do primeiro eixo – espaço – de explorar as imediações do local onde aconteceria a performance, e que como já foi dito, não são normalmente utilizados para a dança. Estas captações externas, foram produzidas pelxs próprixs bailarinxs, sob orientação de Carmen Jorge e do vídeo designer Marlon de Toledo, durante o processo de pesquisa para esta composição. A produção de vídeos fazia parte do trabalho de aprendizagem e experimentação de outras funções (e de outras linguagens) que caracterizou o processo de 2011.

As imagens em movimento que foram vistas pelo público traziam entendimentos diversos sobre a dança. Para além dos passos de dança geralmente explorados nas suas obras mais tradicionais, alguns dos vídeos mostravam também séries de ações cotidianas como: longas corridas de um grupo de bailarinxs por vários espaços da cidade; outros focavam em pequenos gestos cotidianos como tapar os olhos ou a boca, outros simplesmente mostravam um/a bailarinx parado em algum lugar, observando alguma coisa em seu redor. Entretanto alguns videodanças também traziam representações bem estereotipadas e reconhecidas dentro de uma estética mais tradicional como podemos ver nas imagens abaixo:

Figura 38 PROJEÇÃO DE VIDEODANÇA “MICROCREOGRAFIA” EM CPAP - BAILARINA COM AS PERNAS EM ABERTURA DIANTE DE UM GRAFITE

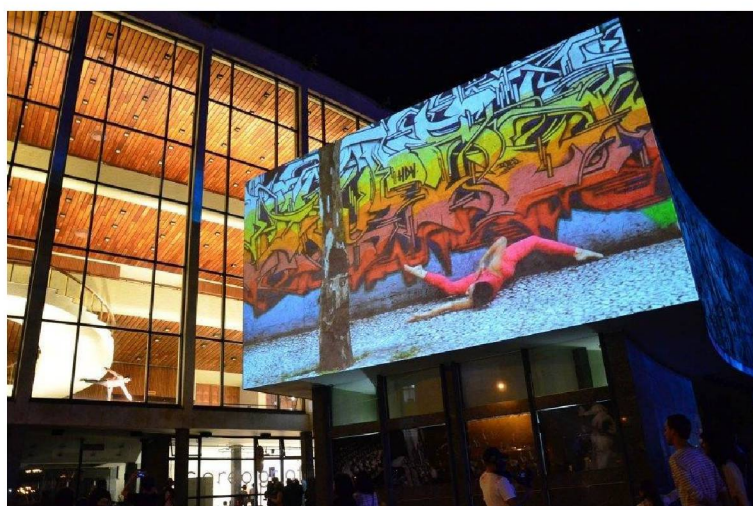


Figura 39 PROJEÇÃO DE VIDEODANÇA “MICROREOGRAFIA” EM CPAP - BAILARINA EM ARABESQUE DIANTE DO PRÉDIO DA UFPR NO CENTRO DA CIDADE.



Nestas duas primeiras imagens ambas do videodança “Microreografia”⁸⁸ (Figura 33 e 34) a figura da bailarina, mesmo que deslocada do seu contexto habitual (o palco), continua remetendo a formas e posturas convencionais da dança, reforçadas pelas roupas tradicionalmente utilizadas por estas na sua atividade (a malha justa ao corpo e o vestido solto por cima das pernas para manter as pernas aquecidas além da sapatilha de meia-ponta que uma delas usa).

Figura 40 IMAGENS DO VIDEODANÇA "PORÃO" EXIBIDAS EM CPAP



⁸⁸ A sinopse do videodança “Microreografias”, que se encontra disponível na íntegra na página do youtube através do link (<https://www.youtube.com/watch?v=pwpY4aVDQc8>) traz o seguinte texto: “O vídeo se apresenta como suporte na intenção de capturar pequenas nuances em micro movimentos, nos impulsionando a enxergar o que é fugaz. No "lugar corpo" o movimento se dá a ver. O corpoulugar em ambientes espaços dança deixando margem para olhos que enxergam respiros, indo além da materialidade e de significados num conta gotas poético. Microreografias foi inspirado no projeto fotográfico "The ballerina project" de Dane Shitagi.”.

Em outras imagens do mesmo vídeo, que puderam ser visualizadas durante o CPAP, as bailarinas apareciam em trajes ainda mais característicos como collants e saias de balé e ainda com as tradicionais sapatilhas de pontas, realizando posições e formas clássicas de balé, ambientadas em locais da cidade (como o Passeio Público, a Praça GK Gibran e a Ciclovía).

Já em outros vídeos, as imagens eram bem diferentes, como se pode perceber nas fotografias da Figura 35 (do videodança “Porão”), em que: o bailarino (à direita) aparece sentado em meio a uma fumaça, vestindo bermuda, camisa e casaco e sapatos sociais com meias; a bailarina apresenta-se de costas nuas em meio a cordas que pendem do teto e um terceiro corpo (na foto ao meio), aparece igualmente nu, sob as projeções de laser verde que lhe cobrem o corpo. Neste videodança⁸⁹, por exemplo, a proposta de movimentos se afasta bastante do convencional, apresentando xs bailarinxs no porão do teatro, realizando saltos desajeitados, ou apenas pendurados nas estruturas de madeira do local.

O quarto e último eixo explorado pela Coreografia para Ambientes Preparados – o eixo corpo/ocupação – remete às ações realizadas pelo grupo durante a intervenção. No texto do programa este eixo encontra-se definido da seguinte forma:

E finalmente no eixo do **corpo/ocupação**, os corpos invadem e ocupam a arquitetura e o espaço público atuando nas relações cotidianas, produzindo novas realidades, novos saberes, exercendo uma influência ou **força** que materializa novas relações no instante dançado. (excerto retirado do programa do espetáculo “Drama”, 2011, grifos no original).

A professora e pesquisadora de arte Maria Inês Hamann Peixoto, produziu um documento sobre a apresentação de CPAP da Virada Cultural, onde abordou de um modo extremamente interessante a sua experiência enquanto expectadora. Embora seja um pouco extenso, permito-me reproduzir aqui algumas partes do texto que nos dão uma impressão mais precisa do impacto da obra durante a própria apresentação, já que inclui diálogos da pesquisadora com alguns/as dxs espectadorxs presentes:

Todos sentados confortavelmente, as luzes se amortizam, cortinas se abrem e... Nada disso! Céu estrelado, em Curitiba: uma raridade. Estamos na calçada, uma montoeira de gente mal acomodada; a maioria em pé, uns sentados no meio-fio, ladeando o quadrilátero demarcado pelas torres de iluminação. Muitos demonstram curiosidade: o que irá acontecer? “Vim para um espetáculo de dança do Balé Guaíra... Mas o Teatro está fechado!”... “Será que vai rolar aqui no asfalto? Como vão dançar neste

89 Este videodança também se encontra disponível no youtube, na íntegra através do link (<https://www.youtube.com/watch?v=rDnt8WthLnQ>), e em sua sinopse encontra-se o seguinte: ““Em baixo de” ou “sob” o corpo é latente, pulsa e faz parte de uma totalidade espacial oculta. Onde poderia ser oprimido, o dilatado ganha contornos e completudes. Desmaterialização e densidade trabalham no mesmo sentido que claro e escuro revelando planos, profundidades e direções. Ser/estar no ambiente em queda, suspensões e inspirações.”

piso? **Ponta é que não dá!**”. Oito e trinta e poucos... O som explode marcando um ritmo pesado. E as luzes, nada! A ansiedade sobe: cadê os bailarinos? Um, dois, quatro minutos, e nada! “Deus meu, pensei eu: alguma coisa deu errada... A Andrea deve estar em desespero, lá dentro!” De súbito, uma correria. “Não é aqui! Eles estão dançando lá dentro!” Coisa estranha: **o público sai correndo, em busca dos bailarinos**. Metade vai, metade fica. “Vai ter de acontecer ALGO... AQUI!! Segundos depois, do nada, aparece na calçada um bando de gente: correndo, rompe a barreira do público (“o que será que aconteceu lá dentro, para que esses malucos venham nessa corrida?”). Os holofotes brilham. A turma espantosa passa nas frestas deixadas pelas pessoas, na calçada, e ganha a rua. **É gente comum, vestida como todo mundo...** (“Quem serão esses tipos?”) E começam a DANÇAR!!! Nossa!! São eles! Em minutos, avançam para o público boquiaberto: “o que pretendem esses bailarinos?”. **Passando rente, olhos nos olhos, uma constatação: são seres HUMANOS!!!! De carne e osso... Iguaizinhos a nós!!!!** “Mas já se foram? Tudo assim, tão rápido?” Não, não! “Olha ali! Estão dançando bem atrás de nós, na calçada!”. Como?! Assim, tão pertinho! Dá até arrepio, parece que já vão cair... Assusta a execução dos passos... **Olhando de perto, tudo parece árduo, difícil. Bem diferente do palco, em que, de longe, parecem voar com a maior facilidade. E aquela maravilha toda, ali, a um metro de distância; se quisesse, poderia alcançá-los com as mãos!**

– Que tal? O que está achando?

– Nossa! Que coisa maravilhosa! Curitiba merecia algo assim! Estou adorando! Minutos depois:

– Oi! Está gostando?

– Não sei. Não estou entendendo nada !

– Talvez não seja para entender... Quem sabe, para sentir...

– Mas muita gente foi embora; ouvi alguns dizendo: “todo esse aparato para tão pouco?” E se foram.

– Pois é! Não dá para agradar a todos; nem para fazer com que gostem... As coisas são oferecidas, mas a decisão de assistir – ou de se ir – é das pessoas...

Um grupinho de rapazes conversa animadamente, enquanto observa a movimentação do público.

– Vocês são bailarinos? Respondem em coro: – Siiiiim...

– De onde?

– Do Guaíra...

– Do Guaíra?! E porque não estão dançando?

– Porque somos de outro grupo, outro professor...

– Mas garanto que estão sentindo uma “vontadinha” de entrar, não?

– Nossa! Dá uma comichão! Ia ser legal! Mas nosso professor está por aí; acabamos de ver... (e espicham o pescoço em várias direções, sem divisá-lo).

– Quem sabe da próxima...

– Tomara!

Um senhor idoso vende pipocas; mas, sentado na sua banquetazinha, tem os olhos pregados na projeção de vídeo gigantesca, na parede externa do teatro, bem à sua frente.

– O que o senhor está achando?

– Não gosto de dança!

Mas continua com os olhos grudados no que vê.

– Mas já tinha visto balé? Já entrou no teatro, alguma vez?

– Não, nunca.

Ele trabalha na porta do teatro, há anos, e NUNCA teve chance (ou se sentiu com coragem) de entrar, de ver um balé!

– ... mas não gosto de dançar... Não dá, né? É muito difícil...

– Mas o senhor está olhando...

– Bem, eu não gosto de dançar, mas ver é bom!

Solicito, ele me oferece sua banqueteta; olha para o meu marido:

– Sua esposa é muito gentil!

Pela reação deduzi que só falam com ele no ato da compra da pipoca; para ouvi-lo, para pedir sua opinião... Talvez muito poucos.

Entre o público, os adjetivos se sucedem; a maioria, boquiaberta, se limita a eles: Maravilhoso! Genial! Muito legal! Fantástico!

Dançando com seu público, no asfalto, o Balé Guaíra, aos poucos, vai encerrando seu “banho de rua”, sua estreia fantástica num espetáculo de dança “para todos, com todos”! Como disse alguém, “Curitiba merecia isso, há tempos!”, algo tão humano e significativo: trazer o trabalho e a arte da dança ao rés do chão! Todos vibramos com a verdade e sensibilidade do espetáculo!! (PEIXOTO, 2011, grifos meus.)

É importante perceber, mesmo num discurso criado pela pesquisadora para descrever a sua percepção da obra, como as diferentes reações do público diante das informações propostas na obra manifestam-se majoritariamente em tom de assombro. O fato de não saber o que iria acontecer (e nem onde aconteceria) causam inquietude, ansiedade e uma sensação de descontrole, diante da qual não se fica passivo. E esta experiência foi vivenciada por ambos os lados, já que os bailarinos também manifestaram opiniões no mesmo sentido:

O que vi no público na Virada Cultural, primeiramente foi um estranhamento que, aos poucos, se tornou encantamento. A grande curiosidade que fez com que o público se movesse como parte da própria coreografia.

Minha participação foi muito significativa (...) por estar tão perto do público, e poder ver sua reação perante este espetáculo que envolvia todos, inclusive eles (...) dançar para as pessoas e com as pessoas foi uma oportunidade muito rica que me trouxe uma grande energia.

O que me marcou como emoção ou sensação (...) foi a intensidade desse momento, tenho a lembrança de tentar me acalmar por vezes, no tempo de performance (Isadora), [para] colocar à frente daqueles olhos o que aprendi e acredito sobre o homem e o movimento.

Percebi o [meu] corpo de outras formas. A dilatação do corpo é gigantesca quando não há paredes ou quando as distâncias são enormes. O fato de estarmos na rua nos coloca em risco o tempo todo, e altera o nosso estado corporal de imediato; um estado de atenção muito mais aguçado, ampliando-se principalmente a visão e a audição. E o número de possibilidade que a rua e o público nos oferecem é infinito: o tempo todo temos que fazer escolhas, e isso é delicioso.

Tive a oportunidade de ver expressões de admiração, encantamento, felicidade e ver que a arte ainda está presente na [vida da] população e que esta a admira. (falas dos bailarinos enviadas à pesquisadora Inês Peixoto, como feedback da intervenção CPAP, 2011)

No entanto, e talvez até motivado pelo reconhecimento de determinadas linguagens características – associadas ao balé – o público se mostrou extremamente receptivo à obra, a qual conseguiu envolver boa parte de quem por ali passava num misto de curiosidade e encantamento, diante de tantas informações. A coreógrafa, também se mostrou feliz com o resultado de sua obra, considerando os objetivos que pretendia atingir com ela:

Cara, eu sempre quis fazer uma obra unânime e eu sempre não me achei tão capaz assim, e o CPAP foi assim noventa e cinco por cento de unanimidade! (...) Quer dizer tem, como você quantificar né, e fora o alcance da obra, que acho que Curitiba tava querendo ver... nem que se não tivesse balé lá, sabe. Pelo que vem desse centro cultural, existia e existe ainda hoje uma expectativa grande! E ele foi morrendo! Então... um pouquinho de cada vez. E essa obra foi quase unânime! Assim, quase unânime... É muito difícil fazer uma obra unânime! Assim, com esse alcance de, de, energia mesmo, de esse alcance de movimentação que ela reverbera no inconsciente coletivo. Eu acho que ali foi uma felicidade mesmo. Embora eles não entendam (risos) a gente fez um monte de gente entender um monte de coisa! (risos). (Carmen Jorge, transcrição, p. 28).

O clima de participação que este encontro do público curitibano com xs bailarinxs do Balé Guaíra promoveu na experiência de “Coreografia para Ambientes Preparados” fez com que a estrutura tradicional de fruição da dança como arte de palco se transformasse, proporcionando a quem por ali passou durante a performance, outros entendimentos acerca da dança. O encontro com outras possibilidades de enxergar a dança – sem a necessidade de entrar no teatro, ou de se fixar em um único lugar –; a autonomia de escolher o quê assistir e em que momento ir embora; a possibilidade de se juntar aos/às bailarinxs e dançar também, foram algumas das possibilidades que esta experiência introduziu ao público durante a ação. Talvez pela primeira vez, e em tamanha proporção, uma dança não tão convencional, tenha atingido um número tão grande de pessoas ao mesmo tempo na cidade.

Após a apresentação de “Coreografias para Ambientes Preparados”, a companhia foi convidada a participar de um festival que acontece na Bélgica – o Dilbeek Art & Tech, um evento que reúne artistas da música, dança, cinema e artes visuais – onde em 2012 foram apresentados os videodanças produzidos da mesma forma que aconteceu aqui (em projeções nos prédios).

ANEXOS

ANEXO A - Críticas especializadas

BALÉ TEATRO GUAÍRA: AUTONOMIA COMO FORMA DE REINVENÇÃO

por Nirvana Marinho / 11/05/2012 / 2 Comentários

Para começar, como fui parar em Curitiba, no dia do meu aniversário, para assistir o Balé Teatro Guaíra. Esse texto foi um convite e se efetivou em um encontro, e não um encontro qualquer, mas daqueles que incitam a nos fazer diferentes através do outro; e nasce também como uma crítica, mas não aquela convencional de alguém que assiste o espetáculo e escreve sobre ele, mas da possibilidade de uma crítica colaborativa, que pode inclusive ser publicada depois da temporada do espetáculo porque é um diálogo entre espectador e obra, pesquisador e dançarinos, teoria e prática. Então, faz-se. E é também uma carta àqueles dançarinos do Balé Teatro Guaíra.

A história do Balé Teatro Guaíra faz jus a trajetória de mais de 40 anos, representando a categoria de companhia estatal de dança, uma espécie de estandarte da dança cênica para o público paranaense. Isso está presente ao olhar para seu percurso e celebrar sua tradição no presente.

Pois sim, dias 8, 9, 10 e 11 de dezembro de 2011, a companhia apresenta a remontagem de **Treze Gestos de um Corpo**(1990) de Olga Roriz e de **Caixa de Cores** (2005), de Luiz Fernando Bongiovanni, e estreia **Drama** (2011), de Carmem Jorge, paranaense coreógrafa residente da companhia. Com a batuta de Andrea Serio desde, fevereiro deste ano, a companhia passa por uma reinvenção, a fim de efetivar uma paulatina e segura reconquista de autonomia.

Explica-se que a lógica das estruturas públicas, inclusive aquelas da arte e cultura no Brasil, guardam sua tradição e ocupam lugar fundamental de formação da cultura da dança, tanto em sua cidade como no Brasil. Mas aqui algo novo acontece: tamanhas e perceptíveis eclosões de novos sentidos para a companhia estatal merece olhar atento para o que é tradição no presente e o que é autonomia neste contexto.

Contextualizar é um ato de coragem

A remontagem de Olga Roriz, coreógrafa de Portugal, que foi premiada por **Treze Gestos de um Corpo** em 1987, tem sua importância por tornar visível o movimento daquela década. Expressão e dinâmica do movimento escrevem a história estética e política daquela dança. Lembrar qual ponto já passamos faz-nos conscientes da função desse código e realoca todos os demais modos de movimento em nossa sociedade, tanto artística como para formação de diversos públicos.

A remontagem de **Caixa de Cores** (2005), de Luiz Fernando Bongiovanni, parece ser aquele xodó da companhia. Apresentado nesta oportunidade em trechos, com orquestra lindamente ao vivo, tem um prólogo onde dançarinos e músicos aquecem seus instrumentos e corpos. Solos, duos e trios com o argumento das cores que explodem dos movimentos e reafirma prazer de se mover pelo conhecido. Segmentado ou fluido, dinâmico, refaz a ordem do movimento clássico do balé.

E é em **Drama** (2011) que o risco torna possível, desejável e maduro para uma companhia estatal experimentar um modo de pensar contemporâneo, porque autônomo, presente, no movimento, na forma de se colocar. Com coreografia de Carmen Jorge, intrigante coreógrafa da PIP, pesquisa em dança de Curitiba, convidada este ano para residir no Balé Guaíra, faz evidente a admirável decisão dessa instituição em chamar uma coreógrafa da cidade, não por 2 meses, não turista da cidade nem transeunte de um “elefante branco”, como são conhecidas algumas instituições públicas suspensas do tempo, mas sim implicada e co-participativa dessa estrutura.

Quando o processo é evidente, não colocamos subtítulos

Para essa próxima página, adotamos uma prática de não colocar subtítulo. Porque ao falar de processos, e não somente de produtos estéticos, o que está em jogo é a complexidade do processo que contém a evidência ao bailarino, a força da instituição, a voz a obra e tudo que dela pode significar, a autonomia do público de se sentir implicado na obra e é, por todos estes motivos, que percebemos como é possível inserir companhias desse porte em um pensamento contemporâneo.

Ah, claro, estamos falando ainda de uma companhia estatal que se declara contemporânea, como bem lembrou a doce conversa com Andrea após a apresentação esquentar a pobre paulistana morrendo de frio na rua Conselheiro Laurindo. É declaradamente assim nomeado o Balé Teatro Guaíra, há algum tempo.

O que há de celebração da tradição trazida ao presente é justamente reconhecer-se contemporânea e atuar no processo de criação, reconhecendo que grandes obras, grande teatro não exclui inovação, ousadia e, sobretudo, obriga a autonomia de todas as componentes disso, inclusive do dançarino. Ao lado das obras históricas, “Drama” é uma obra ousada, que peita o público, que conta dos dramas de cada um de maneira poética; as vezes ilustra, mas as vezes também faz elipses de sentido do movimento, que permite ao espectador imaginar possíveis enredos novos ao movimento; com cenas de luz e impacto, como se pede a grandes estruturas, mesmo que com menos possa se fazer mais, quando por exemplo, dos solos em cena.

O que está de mais visível é a certeza de que a história inscrita no bailarino conta sobre suas ambivalências, sejam elas o espaço entre o movimento código (passo de dança) e o gesto e o terreno criado para uma possível dramaturgia que possa nascer neste contexto. Ou seja, a aposta no gesto e na dramaturgia parecem ser um norte de bússola afiada e que implica não só na direção artística, mas nos bailarinos, na instituição, na sociedade e na própria dança cênica brasileira, que pode criar uma rede de diálogo entre as suas companhias estatais, pensando novos projetos para sua existência. Uma dramaturgia desse corpo de companhia estatal que se reinventa quando autônomo de todos os processos convergentes nessa grande história, e que o gesto, certamente, dá conta de sequenciar, em movimentos, tal história.

Madrugada de 9 de dezembro de 2011.

Caro bailarino guaireense,

Estive no dia do meu aniversário assistindo você dançar como se fosse para mim. Obrigada. Seu doce empréstimo de movimentos me fez transitar na história da dança passada no Balé Teatro Guaíra, totem da cultura brasileira, daqueles coreógrafos que lá se tornaram presentes na remontagem de duas obras nas quais seus corpos insistiam em trazer o passado para o presente.

Sim, poderia aqui fazer a política dos elogios a cada duo, cada solo, cada nome, mas como confio que sua arte começa no seu nome com sobrenome e se perde deliciosamente na multidão; me limito a dizer, parabéns, foi lindo.

Mas não quero acabar a carta como um bilhete, pois minha intenção é terminá-la para ser exibida nos prédios de Curitiba, como foram seus vídeodanças, com a grandeza que é particular à companhia.

Continuo dizendo de como a dança de 1990 insiste em permanecer no seu corpo, mesmo o figurino e a luz tendo mudado. Como há códigos que nos perseguem, não?

E queria dizer-lhe que a celebração da noite de hoje foi mais do que código. A história contada hoje não remete só a anos passados da companhia, mas a história de cada um de vocês. Não seria mesmo possível outra coisa, se não o drama de dançar.

Ambivalência não é contradição, nem oposição, nem tão pouco confronto no qual um exclui o dois, o A exclui o B, e assim, um código, outro, uma dança, outro, um momento, o anterior. Ambivalência dá conta justamente de fazer conviver os dois.

E não seria isso que nós sentimos nessa noite? E como vi as formiguinhas nos muros de suas salas, e como vi sua ansiedade em saber como foi, e como senti muito frio na sua cidade, embora estejamos em plena primavera, desejo muito calor que aquece a autonomia, porque aposto que ela sim é um código que não angustia nossos dramas.

Boa sorte em 2012, boa sorte em cada aula de dança, de pensamento, em cada texto e sobretudo em cada descoberta que seu corpo permite ao meu e a Curitiba.

Abraço

Nirvana Marinho

Artista da dança, graduada em dança UNICAMP (1999), doutora em Comunicação e Semiótica (PUC, 2006), especialista em Gestão Cultural (SENAC, 2011). Coordenadora do Acervo Mariposa (desde 2006).

BALLET TEATRO GUAÍRA EM DRAMA: REVELAÇÃO DE INTENSIDADES

Por Sandra Meyer Janeiro de 2012

O corpo de baile do Balé Teatro Guaíra (BTG) e a coreógrafa Carmen Jorge. Assim que soube desta nova parceria não medi esforços para ir a Curitiba em dezembro de 2011 assistir a estréia de Drama, o espetáculo dirigido pela coreógrafa paranaense, junto a outra duas montagens: Treze gestos de um corpo, obra composta por Olga Roriz, dançada pela primeira vez pelo Balé Teatro Guaíra em 1990, e a remontagem de Caixa de Cores, de Luiz Fernando Bongiovanni. A sequência das obras apresentadas (Treze gestos de um corpo, Caixa de Cores e por último Drama) revela diferentes momentos e escolhas estéticas da histórica companhia paranaense. O entendimento de corpo e de movimento, bem como de processos criativos que estes três trabalhos coreográficos apresentam reflete diferentes fases vivenciadas pela Cia nos quarenta anos de sua trajetória. Sabemos da importância do BTG no contexto

nacional, bem como dos desafios para a manutenção uma companhia pública, e eles são de toda ordem. A escolha do repertório é um dos fatores determinantes para a construção de uma identidade, ainda que necessariamente múltipla. Em meio a notoriedade que a companhia conquistou com *O grande Circo Místico*, a célebre montagem de Carlos Trincheiras, muitos coreógrafos brasileiros e estrangeiros de diferentes abordagens trabalharam com o elenco do BTG, nem sempre com uma contribuição artística que propiciasse uma renovação da presença da companhia no cenário da dança contemporânea. A multiplicidade de visões do repertório de uma Companhia, se por um lado possibilita ao elenco o contato com processos de criação diferenciados e ao público fruição diversa, por outro, pode acarretar numa dispersão caso as obras coreográficas não estejam envolvidas num projeto artístico maior que as conecte. Em detrimento de outros importantes direcionamentos em gestões anteriores, o momento em que a Cia de encontra demonstra um inigualável vigor. Tendo a pesquisadora e diretora Andréa Sérgio à frente, o BTG tem se movido em direção à novas experiências e à perspectivas contemporâneas num programa cultural e pedagógico mais amplo, intitulado “Corpo Público”. O programa engloba palestras e cursos abertos à comunidade ministrados por acadêmicos e artistas, a acessibilidade da comunidade a ensaios e a circulação de trabalhos coreográficos em escolas públicas, bem como um investimento em processos de criação compartilhados com os bailarinos do BTG. Estas ações voltadas para a comunidade ganharam potência com a parceria estabelecida com a coreógrafa Carmem Jorge, sendo ela a primeira coreógrafa residente do BTG. Uma escolha ajustada para esta nova fase da Cia, em se tratando de uma profissional que conhece o contexto paranaense e de uma pesquisadora atenta a questões latentes do mundo contemporâneo. Em *Coreografias para Ambientes Preparados – CPAP*, o BTG estendeu sua ocupação para além do palco, atuando nos espaços do Centro Cultural Teatro Guaíra utilizando-se de tecnologias da imagem. A experiência de Carmem com mídias diversas investigadas em sua própria companhia - *PIP Pesquisa em Dança* – foi fundamental para a construção da cena. Novas relações que propiciaram tanto aos artistas quanto ao público experiências diferenciadas daquelas comumente compartilhadas em trabalhos anteriores apresentados pela Cia no palco italiano. Falemos especialmente de *Drama*. O trabalho abriu um espaço de co-existência, uma possibilidade de produzir intensidades. A dramaturgia foi sendo construída por meio da investigação de memórias, desejos e atitudes dos intérpretes, co-criadores do processo. Vê-se um elenco, de altíssimo nível, como ator de sua própria história, e um espectador mais próximo de uma partilha de sensibilidades. Ambos, artistas e espectadores, compondo sua poética. Em uma companhia do porte do BTG, com anos de práticas sedimentadas por outras noções de processo criativo, tais

como aquelas em que o coreógrafo repassa movimentos previamente orquestrados, a proposta de “potencializar o indivíduo/artista e redefinir a noção de coletivo” lançada por Carmem Jorge foi seminal. Ausente de um encadeamento narrativo explícito, Drama, que em sua etimologia proveniente do grego significa “em ação”, em seu plano de composição aciona blocos e sensações. Momentos preciosos e potentes na especificidade da movimentação dos corpos e na plasticidade do espaço criado apontam para uma obra de transição, em que o elenco do BTG se permite tocar e ser tocado por sutis intensidades, reorientando-se para outras possibilidades de re-existência. A cena brasileira celebra este momento, esperando a continuidade do programa “Corpo Público”.

Sandra Meyer - Professora do Programa de Pós-Graduação em Teatro e da Licenciatura e Bacharelado em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica - PUC/SP.

ANEXO B - Crítica à obra Coreografias para Ambientes Preparados

ABERTOS PARA A RUA E PARA O PÚBLICO

Mariângela Guimarães

O sugestivo título “Coreografias para Ambientes Preparados” já despertava a curiosidade, mas não revelava muito do que o público assistiria neste espetáculo do Balé Guaíra. Idealizada para a Virada Cultural de Curitiba por Carmen Jorge, a coreografia tomou conta da rua, das paredes, janelas, jardins, calçadas e de um hall no térreo do Teatro Guaíra, explorando os vários espaços e mesclando a dança a outras linguagens artísticas, com boas doses de tecnologia.

A ideia era levar o balé para o lado de fora, inverter a cena e em vez de ter o público entrando no teatro para assistir a um espetáculo, levar o espetáculo para a rua. Em vez da distância e do olhar de reverência da plateia, buscar a proximidade e a cumplicidade.

Com uma coreografia bastante livre, pontuada por alguns momentos de gestos conjuntos, os bailarinos como que “abraçavam” o teatro e seu entorno, correndo ou criando formações geométricas deitados no chão, enquanto projeções de videodança pré-gravadas em áreas internas do teatro ou em suas redondezas ocupavam as paredes laterais da entrada do Guairão. Subindo um pouco o olhar, o espectador às vezes se surpreendia com outros bailarinos dançando junto à fachada de vidro. Ao mesmo tempo, no hall inferior os próprios

bailarinos se filmavam e a projeção chegava aos paredões em tempo real com efeitos visuais criados por um artista.

Para quem assistia, a sensação era de “tudo ao mesmo tempo agora”. Difícil saber para onde olhar, para onde ir, e a experiência nova de poder, de certa maneira, escolher por conta própria o espetáculo que queria ver. Quem ficou só na rua assistiu uma coisa; quem optou por ficar só no hall viu outra, e os que preferiram circular também, cada um vivenciando um espetáculo vibrante e único.

A música, assinada por Vadeco, envolvia a todos num ostinato eletrônico quebrado apenas por uma participação ao vivo do grupo Klezmerin – um momento de estranhamento que talvez não fosse necessário ao espetáculo. Na maior parte do tempo, os bailarinos pareciam criar, em conjunto, passagens coreográficas espontâneas, se atendo apenas a manter um mesmo vocabulário de movimentos. Por um lado, isso fez com que faltasse interação e emoção entre os bailarinos, uma vez que cada um se fechava em sua própria trajetória em cena. Por outro lado, permitiu que mostrassem o melhor de si e fez com que o público se sentisse livre para interagir, já que ninguém “atrapalharia” uma coreografia de marcações rígidas com uma intervenção.

Em vários momentos ao longo da apresentação, pra fazer graça ou porque simplesmente não resistiam à vontade de participar de alguma forma, uma ou outra pessoa se arriscou a sair da condição de espectador para também dançar, deitar no chão com os bailarinos, entrarem cena. O motivo que as levou a fazer isso é o que menos importa. O interessante é que o espetáculo tenha provocado nestas pessoas a urgência de também se expressar mesmo antes de um convite explícito, que só veio ao final, quando a rua foi transformada numa grande festa de confraternização entre artistas e plateia.

Por Mariângela Guimarães- jornalista graduada pela Universidade Federal do Paraná UFPR, Curitiba, PR Brasil, pós graduada pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Master em Jornalismo pelo Instituto Internacional de Ciências Sociais. Foi editora do Caderno G da Gazeta do Povo de 1991 a 1999. É assessora de imprensa do Festival de Curitiba, editora do site Brazile.Net sobre arte e cultura brasileira na Holanda. Vive em Amsterdam desde 2002 e faz parte da equipe da Radio Nederland Wereldroep

ANEXO C - Crítica sobre as obras de 2011 do BTG (Sem título no original)

Pedro Bittencourt (enviada à Andrea Sérioz)

O final do ano de 2011 reservou uma grata surpresa para a arte brasileira. O Balé Teatro Guaira parece começar a despir-se das amarras que engessam a produção das estatais brasileiras e ousa apropriar-se de uma forma de conhecimento corporal visivelmente mais autônoma e criativa. O espetáculo estreado no grande auditório do Teatro Guaira em 8 de dezembro mostrou este momento encarnado nos corpos da companhia. No primeiro ato, as remontagens das obras *Treze Gestos de um Corpo* (Olga Roriz, 1986) e *Caixa de Cores* (Luiz Fernando Bongiovanni, 2005) esboçam atualização principalmente no movimento dos corpos mais atentos a noções refinadas de peso, e contato com o solo. Destaque também para a feliz percepção do coreógrafo Bongiovanni sobre a desnecessária literalidade do uso da imagem visual das cores na apresentação desta remontagem.

No segundo ato, a estréia de *Drama*, (Carmen Jorge) cria no cenário de Fernando Marés, a idéia de rompimento dos limites da caixa preta do palco e expande para a proximidade da plateia personalidades de corpos presentes, que convidam diretamente o público a olhar para pequenas mostras de si próprios, parte do corpo, detalhes individuais que ganham força expressiva no coletivo. Os figurinos de Roberto Arad reforçaram a idéia de indivíduo/coletivo com bom gosto. A composição do músico Vadeco ambienta a dramaturgia reforçada pelo desenho híbrido da luz de Beto Bruel. O trabalho se apropria ainda do som da voz e da respiração dos intérpretes, como integrantes da cena do corpo que dança. A dramaturgia intriga, causa curiosidades, revela inquietudes, divide sensações, com doses refinadas de bom humor e surpreendentemente pouquíssima literalidade. Flores são manipuladas e apropriadas de maneira a revelar intenções, costumes ou apenas desenhos. Tensões são instantaneamente transformadas em diversão que por vezes convidam o público a entrar na obra.

Os solos e um trio apresentados expõem corpos com apropriação dramática de tais cenas. Encontraram a difícil equalização entre uma técnica própria do e no corpo, desprovida do raso acadêmico. *Drama* presenteia o público na escolha do limite entre o gesto, o texto e o envolvimento do intérprete. Desafia o público ora na simplicidade ora no gesto inusitado, ora em uma chuva de flores que invade o palco em um momento que poderia pecar pela convenção do artifício cênico, mas que foi inteligentemente modificada pela irreverência das cenas nas quais ocorreu. Estes momentos foram atravessados por coletivos reveladores de desenhos poéticos dos corpos, porém, reveladores também de fragilidades individuais quanto

à apropriação personalizada de cada gesto ao longo do tempo, escolhido como linguagem estética para cada momento da dramaturgia.

Drama parece evidenciar um salto de qualidade desta companhia, escancarou um processo de amadurecimento de seu elenco visivelmente diverso em corpo/movimento/compreensão da dança contemporânea. Não é uma obra provida de artifícios cênicos formulados para a digestão e consumo rápidos, não reforça estes anseios, guarda muito mais em si a irreverência da transformação. Mais inteligente e provocador o Balé Teatro Guaíra finalmente parece ter ganho coragem e apoio político para descartar o conforto de suas muletas históricas, já incapaz de sustentá-lo, e iniciar um caminho propositivo de autonomia de sua dança.

Texto por Pedro Bittencourt – doutor em Artes pela Universidade de Londres, colaborador na curadoria do Umbrella Dance Festival – Edição de Londres, UK.

ANEXO D - Crítica da obra Coreografias para Ambientes Preparados sob o ponto de vista de sua interface com a arquitetura do Teatro Guaíra.

O BALÉ TEATRO GUAÍRA E A RUPTURA COM A TRADIÇÃO MODERNISTA DO ESPAÇO PARA AS ARTES

Crítica por Rosemeire Odahara Graça

O Teatro Guaíra é um marco da arquitetura modernista em Curitiba. Concebido em 1948 por Rubens Meister (1922-2009), foi erigido entre as décadas de 1950 e 1970. Integrante do programa de obras públicas comemorativas ao Centenário de Emancipação Política do Paraná iniciadas na administração do governador do estado Bento Munhoz da Rocha Neto (1905-1973), este teatro apresenta características formais e conceituais similares àquelas dos demais edifícios daquele programa. Desprovido de ornatos, com uma fachada principal marcada por grandes espaços em vidro e seguindo a máxima “forma segue a função” de Louis Sullivan (1856-1924), ele foi projetado como a mais importante casa de espetáculos do estado, a qual deveria responder às necessidades e conceitos da sociedade que se formaria no Paraná a partir da segunda metade do século XX.

Como se percebe em outros centros culturais modernistas, o projeto arquitetônico do Teatro Guaíra claramente define os locais para a apresentação e apreciação de manifestações artísticas, pois, deriva do entendimento da arquitetura como “a grande arte” em cujo interior

todas as demais existem e, que por isso, com ela devem se harmonizar. Essa condição é observável, por exemplo, na disposição do painel em concreto aparente na fachada principal e na conformação dos três auditórios deste teatro. O painel “Evolução das Artes Cênicas” (1969), de autoria de Poty Lazzarotto (1924-1998), é de pouco contraste de forma e cor com os elementos arquitetônicos da fachada, e perde sua força como obra autônoma por tender a uma função de textura ornamental. Os três auditórios deste teatro, por sua vez, apresentam uma disposição frontal do palco em relação à platéia (palco italiano), com espaços bem definidos para a ação cênica e apreciação do espetáculo, os quais restringem a potencialidade dramática e induzem a platéia a uma condição passiva.

Os conceitos que permeiam o projeto arquitetônico do Teatro Guaíra foram definidores de aspectos das identidades dos grupos artísticos que o tem como sede. O Balé Teatro Guaíra, a mais importante companhia de dança subsidiada pelo governo do estado do Paraná, é uma mostra desta influência. Com mais de 40 anos de existência, esta companhia, que é uma das mais respeitadas do país pela qualidade de seus trabalhos, raras vezes apresentou espetáculos que questionassem, por exemplo, a existência da “quarta parede” e a inércia do espectador. Enclausurada em seu templo modernista a companhia parece ter sofrido, por muitos anos, da Síndrome de Estocolmo, aceitando apenas como espaços de ação aqueles que lhe foram designados no projeto arquitetônico, concebendo a criação como um processo íntimo e que deveria ficar oculto a todos os grupos não diretamente envolvidos com a execução, abstendo-se do uso das novas mídias, e afastando-se do diálogo com os hábitos da sociedade contemporânea.

Entretanto, em 2011, o Balé Teatro Guaíra decidiu testar uma ruptura com o estabelecido. Trocando ideias e desenvolvendo um trabalho colaborativo com profissionais de diversas áreas, concebeu a proposta denominada “Coreografias para Ambientes Preparados”. Apresentado na Virada Cultural de Curitiba 2011, este trabalho primou pelo desenvolvimento da ação nos espaços funcionais internos e externos, do e próximos ao Teatro Guaíra que são comumente considerados secundários. Cenas distintas foram apresentadas simultaneamente, por meios diversos, em espaços diferentes, permitindo ao espectador escolher tanto a ação que gostaria de ver como o quanto desta desejaria apreciar. Ao mesmo tempo em que algumas cenas captadas em locais e tempo distinto daquele da apreciação eram apresentadas por meio de projeções em espaços externos do teatro, tornando a relação entre dançarino e espectador ainda mais distanciada, ações em tempo real se desenvolviam em torno e entre o público, interferindo e sendo mudadas pela reação imediata deste.

Duas cenas desse trabalho permitem o estabelecimento de diálogos com discussões trazidas à tona pelo Cinema. A primeira, apresentada na Sala de Exposições do Teatro Guaíra, ao valer-se da apreensão da imagem em movimento por uma câmera em movimento e fazer tanto a imagem captada como a câmera captora elementos cênicos, remete a invasão e exposição da privacidade que existe em certos momentos de ação feita pelo “olho mecânico”, e que foram temas de dois filmes clássicos, *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock (1899-

1980) e *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni (1912-2007). Por seu lado, a cena apresentada nas grandes paredes de vidro da fachada possibilita um diálogo com a falta de privacidade existente na arquitetura modernista, a qual foi ironizada pelo cineasta francês Jacques Tati (1907-1982) em seu filme *Playtime* (Tempo de Diversão) de 1967.

Expondo sua privacidade criativa, reconhecendo outros locais como plausíveis para o desenvolvimento da atividade artística, rompendo com os limites entre ato cênico e apreciação, permitindo o encontro com o acaso, o Balé Teatro Guaíra se renova e mostra que os múltiplos espaços definidos pelo projeto arquitetônico modernista, apesar de cerceadores, podem ser ressignificados de modo a virem a atender mais coerentemente à sua proposição original de responder às necessidades e conceitos da sociedade formada no Paraná a partir da segunda metade do século XX.

Curitiba, 20 de novembro de 2011

Rosemeire Odahara Graça: Professora Doutora pela London University. Pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Unespar, atuando na linha de pesquisa: Artes, História e Patrimônio. Foi membro do Conselho Consultivo de Instituições de Arte como o Museu Alfredo Andersen e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. É professora de História das Artes na Faculdade de Artes do Paraná e em diversos cursos de graduação e pós - graduação do país.

ANEXO E – BALÉ GUAÍRA – Novembro de 2011

ESPETÁCULO DA “VIRADA CULTURAL”

Por M. Inês Hamann Peixoto

1ª parte:

EU, O PÚBLICO

Todos sentados confortavelmente, as luzes se amortizam, cortinas se abrem e... Nada disso! Céu estrelado, em Curitiba: uma raridade. Estamos na calçada, uma montoeira de gente mal acomodada; a maioria em pé, uns sentados no meio-fio, ladeando o quadrilátero demarcado pelas torres de iluminação. Muitos demonstram curiosidade: o que irá acontecer? “Vim para um espetáculo de dança do Balé Guaira... Mas o Teatro está fechado!”... “Será que vai rolar aqui no asfalto? Como vão dançar neste piso? Ponta é que não dá!” Oito e trinta e poucos... O som explode marcando um ritmo pesado. E as luzes, nada! A ansiedade sobe: cadê os bailarinos? Um, dois, quatro minutos, e nada! “Deus meu, pensei eu: alguma coisa deu errada... A Andrea deve estar em desespero, lá dentro!” De súbito, uma correria. “Não é aqui! Eles estão dançando lá dentro!” Coisa estranha: o público sai correndo, em busca dos bailarinos. Metade vai, metade fica. “Vai ter de acontecer ALGO... AQUI!! Segundos depois, do nada, aparece na calçada um bando de gente: correndo, rompe a barreira do público (“o que será que aconteceu lá dentro, para que esses malucos venham nessa corrida?”). Os holofotes brilham. A turma espantosa passa nas frestas deixadas pelas pessoas, na calçada, e ganha a rua. É gente comum, vestida como todo mundo... (“Quem serão esses tipos?”) E começam a DANÇAR!!! Nossa!! São eles! Em minutos, avançam para o público boquiaberto: “o que pretendem esses bailarinos?” Passando rente, olho nos olhos, uma constatação: são seres HUMANOS!!!! De carne e osso... Iguazinhos a nós!!!... “Mas já se foram? Tudo assim, tão rápido?” Não, não! “Olha ali! Estão dançando bem atrás de nós, na calçada!”

Como?! Assim, tão pertinho! Dá até arrepio, parece que já vão cair... Assusta a execução dos passos... Olhando de perto, tudo parece árduo, difícilíssimo. Bem diferente do palco, em que, de longe, parecem voar com a maior facilidade. E aquela maravilha toda, ali, a um metro de distância; se quisesse, poderia alcançá-los com as mãos!

– Que tal? O que está achando?

– Nossa! Que coisa maravilhosa! Curitiba merecia algo assim! Estou adorando!

Minutos depois:

– Oi! Está gostando?

– Não sei. Não estou entendendo nada!

– Talvez não seja para entender... Quem sabe, para sentir...

– Mas muita gente foi embora; ouvi alguns dizendo: “todo esse aparato para tão pouco?” E se foram.

– Pois é! Não dá para agradar a todos; nem para fazer com que gostem... As coisas são oferecidas, mas a decisão de assistir – ou de se ir – é das pessoas...

Um grupinho de rapazes conversa animadamente, enquanto observa a movimentação do público.

– Vocês são bailarinos?

Respondem em coro: – Siiiiim...

– De onde?

– Do Guaíra...

– Do Guaíra?! E porque não estão dançando?

– Porque somos de outro grupo, outro professor...

– Mas garanto que estão sentindo uma “vontadinha” de entrar, não?

– Nossa! Dá uma comichão! Ia ser legal! Mas nosso professor está por aí; acabamos de ver... (e espicham o pescoço em várias direções, sem divisá-lo).

– Quem sabe da próxima...

– Tomara!

Um senhor idoso vende pipocas; mas, sentado na sua banquetazinha, tem os olhos pregados na projeção de vídeo gigantesca, na parede externa do teatro, bem à sua frente.

– O que o senhor está achando?

– Não gosto de dança!

Mas continua com os olhos grudados no que vê.

– Mas já tinha visto balé? Já entrou no teatro, alguma vez?

– Não, nunca.

Ele trabalha na porta do teatro, há anos, e NUNCA teve chance (ou se sentiu com coragem) de entrar, de ver um balé!

–... mas não gosto de dançar... Não dá, né? É muito difícil...

– Mas o senhor está olhando...

– Bem, eu não gosto de dançar, mas ver é bom!

Solícito, ele me oferece sua banqueteta; olha para o meu marido:

– Sua esposa é muito gentil!

Pela reação deduzi que só falam com ele no ato da compra da pipoca; para ouvi-lo, para pedir sua opinião... Talvez muito poucos. Entre o público, os adjetivos se sucedem; a maioria, boquiaberta, se limita a eles: Maravilhoso! Genial! Muito legal! Fantástico! Dançando com seu público, no asfalto, o Balé Guaíra, aos poucos, vai encerrando seu “banho de rua”, sua estreia fantástica num espetáculo de dança “para todos, com todos”!

Como disse alguém, “Curitiba merecia isso, há tempos!”, algo tão humano e significativo: trazer o trabalho e a arte da dança ao rés do chão! Todos vibramos com a verdade e sensibilidade do espetáculo!!

2ª parte:

Comentários de alguém que faz pesquisa em filosofia da arte, e defende a “arte para todos”,
como fonte de humanização

O autor, como momento constitutivo da forma, é a atividade organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade, que realiza plenamente a sua tarefa, que não presume nada além de si mesmo, para chegar à conclusão; é, ademais, o homem todo dos pés à cabeça: ele precisa de si por inteiro, respirando (o ritmo), movimentando-se, sendo, ouvindo, lembrando- se, amando e compreendendo (BAKHTIN, 1998). Quando sou convidada para falar a artistas, ou a alunos das diversas áreas da arte, sobre a temática que pesquiso e pela qual me empenho: a concepção materialista histórico-dialética de arte, invariavelmente percebo com clareza um forte entusiasmo das pessoas pelas concepções de Homem, Sociedade, História, Cultura e Arte, dessa linha de pensamento. Vejo, então, que semeio em campo fértil; mas, devo confessar que, à exceção do meu próprio trabalho nas ruas (instalação com performance, no campo das artes visuais), nunca antes havia visto/presenciado/vivido, quase tocado, artistas da dança, em ação! Ao falar para platéias de artistas formados numa academia tradicionalista-conservadora, sempre mantenho a esperança de que, no correr do tempo, as coisas mudem, venham a acontecer de modo diferenciado; que as decisões sobre os trabalhos de arte daqueles que se sentem tocados pela significância humana das análises que lhes apresento, no curto ou médio prazo passem a apresentar seus trabalhos de modo aberto, acessível ao grande público.

Na fala que fiz para o Balé Guaíra, penso que apenas “pinguei” a gota d’água que faltava: vocês estavam prontos há tempos, para o que aconteceu na Virada Cultural. Na alma de cada um e na alma do grupo, sem ter consciência plena do fato, esse trabalho estava latente! Para realizar um espetáculo como esse, a maneira de pensar e de sentir a dança em relação a um público mais amplo não poderia inexistir no espírito do grupo: alguma semente não germinada existia em cada um e no coletivo. Esse germe conferiu ao espetáculo o conteúdo e a riqueza humana que ele tão bem traduziu e expressou, apesar do medo ou das incertezas que, naturalmente, todos ou quase todos sentiram. Mas o desafio de enfrentar as

dificuldades pessoais e do grupo foi vencido! Pode-se pensar: mas como isso já existia sem que eu ou o grupo tomássemos ciência? De várias formas: a insatisfação com o resultado do seu trabalho, em meio ao cansaço das longas jornadas de aulas e ensaios... Eventualmente, a acomodação do grupo a uma rotina que não lhe parece levar a nada... A vontade esporádica de dar uma chacoalhada em si mesmo, a ânsia de extrair de si – e do grupo – algo mais suculento e saboroso... Nisso tudo se podem encontrar as raízes de uma “virada”, uma transformação. E então, uma palavra, uma ideia, uma frase dita por alguém ilumina uma brecha no cinzento do cotidiano, uma luz inesperada, algo rico e pleno de significado!

Ao tomar conhecimento de que o Balé Guaíra apresentaria um espetáculo fora do seu espaço tradicional, o palco; que iria dançar nas diversas dependências do teatro; que iria à rua, levei um susto! Saber que o público seria convidado – quase que obrigado – a “coreografar” sua parte ao vivo, pelos espaços ocupados, em busca dos bailarinos foi uma das surpresas mais maravilhosas da minha vida como artista, em que luto na defesa da co-participação do público numa obra de “arte para todos”!! Corroou essa sensação empolgante a notícia de que um vídeo feito em preparação ao trabalho fora escolhido, entre grupos de dança do mundo todo, como um dos dez melhores, para ser projetado para o grande público nos edifícios de cidades Belgas! A arte do BTG alcançaria uma infinidade de pessoas nas ruas de um país distante... Em uma realidade tão dessemelhante da nossa! Isso me deu uma alegria como poucas senti, na minha vida de artista e pesquisadora da área!

E não fui só eu a me surpreender. Muitos bailarinos e bailarinas sentiram a presença do público de uma forma inusitada, como registraram alguns dos participantes:

O que vi no público na Virada Cultural, primeiramente foi um estranhamento que, aos poucos, se tornou encantamento. A grande curiosidade que fez com que o público se movesse como parte da própria coreografia.

Ou ainda,

Minha participação foi muito significativa (...) por estar tão perto do público, e poder ver sua reação perante este espetáculo que envolvia todos, inclusive eles (...) dançar para as pessoas e com as pessoas foi uma oportunidade muito rica que me trouxe uma grande energia.

A responsabilidade parece ter se agigantado, perante um público tão próximo:

O que me marcou como emoção ou sensação (...) foi a intensidade desse momento, tenho a lembrança de tentar me acalmar por vezes, no tempo de performance

(Isadora), [para] colocar à frente daqueles olhos o que aprendi e acredito sobre o homem e o movimento.

De igual modo, sentiram seus próprios corpos e as possibilidades de ação sob outraótica:

Percebi o [meu] corpo de outras formas. A dilatação do corpo é gigantesca quando não há paredes ou quando as distâncias são enormes. O fato de estarmos na rua nos coloca em risco o tempo todo, e altera o nosso estado corporal de imediato; um estado de atenção muito mais aguçado, ampliando-se principalmente a visão e a audição. E o número de possibilidade que a rua e o público nos oferecem é infinito: o tempo todo temos que fazer escolhas, e isso é delicioso.

A reação do “público” – subitamente traduzido para os bailarinos (as) em pessoas reais– na rua, assistindo o vídeo, nas calçadas, assim como no espaço de exposições do Teatro era a de um espanto prazenteiro; não ouvi ninguém se queixar do esforço para vislumbrar a riqueza de movimentos e imagens que se espalhava por toda parte, bem ao alcance dos olhos e mãos...

A arte, quando acontece em espaços efetivamente públicos – ruas e praças –, acumplicia as pessoas: de mero expectador, todos passamos a protagonistas. Na presença da dança como arte, seja pelo impacto estético no próprio corpo, seja pela identificação de sentimentos ou emoções, ou ainda por razões de cunho ético, político ou filosófico, a arte começa a “acontecer” na vida concreta, no aqui e agora das pessoas. E isso atrai, encanta, e faz com que todos se percebam de um modo novo e rico, como apontou uma das bailarinas:

Tive a oportunidade de ver expressões de admiração, encantamento, felicidade e ver que a arte ainda está presente na [vida da] população e que esta a admira.

Sim, a população em geral admira a arte, quando a ela tem acesso livre, mesmo numa sociedade em que essa percepção pareça estar morta e enterrada sob a avalanche de tolices e vulgaridades que a indústria cultural nos impinge a todos, diariamente. Incluída na ação-reação de uma obra de arte, o ser humano em sua unidade corpo-espírito palpita, vibra e participa.

Para muitos, massacrados na luta pela sobrevivência em trabalhos estafantes, ou pela exclusão do acesso a tudo o que de rico e bom a humanidade construiu, um processo quase que de “ressurreição vital” pode se iniciar, num acontecimento como esse da Virada Cultural, em especial o realizado pelo BTG.

Concorreu positivamente para isso o fato de não estarmos na comodidade de uma poltrona; essa posição – somada à distância do palco – quase que nos impõe a situação de mero expectador: acomodado no meu lugar, aguardo algo que vai acontecer “fora” do meu espaço vital; vou presenciar “de longe” uma obra de arte que vai acontecer à distância do meu círculo corporal. É óbvio que mesmo em tal situação a arte nos “alcança”, nos sentimos tocados, nos emocionamos, mas a intensidade ou a qualidade do envolvimento é de outra ordem, sem dúvida!

E não apenas a distância física... Pior ainda, a distância de classe, socialmente construída e hegemonicamente imposta por uma visão elitizada da arte, que impregna a sociedade ocidental moderna: “arte é objeto de luxo, produzido por poucos, para poucos; o “povão” não tem capacidade de apreciá-la; para ele bastam futebol e carnaval”, tal como pensam ou abertamente expressam muitos dos *experts* da área.

O BTG, nas calçadas e na rua, como também nos espaços alternativos de um teatro aberto a todos que quisessem entrar e se envolver, demonstrou, naquele momento, que a arte – em sua forma única de comunicação – não existe *isoladamente*; o público passou a perceber a arte como uma produção de “seres humanos iguais a nós”, que pode – e deve – participar do fluxo unitário da vida social, da vida de cada um; que a arte não pode – nem deve – ser privilégio de poucos!

Nas calçadas, tudo se transformou! A arte da dança pôde ser sentida como “minha”, como parte imediata da minha existência. Aconteceu ao vivo aquilo que Bakhtin aponta: o artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador/intérprete e público; ou seja, nas calçadas, a dança como arte se tornou, de modo simultâneo e coletivo, um processo de interação entre criador e contemplador. E SÓ AÍ A ARTE ACONTECE! Sem diferenciar os que criam e produzem dos que apreciam e se envolvem; os que podem dos que não podem pagar; os que sabem e podem, daqueles que não sabem ou não podem dançar. A arte se tornou “de todos”, favorecida pela proximidade e intimidade em um espaço aberto comum, e, em especial, público! Um dos bailarinos descreveu esse processo, ao afirmar:

Um diálogo direto (...) o público se dividiu em indivíduos [antes, seria quase uma abstração?], em um espaço compartilhado “sem barreiras”; possível de se encontrarem rostos, câmeras, palavras (...) o difícil era realmente ficar em silêncio (...).

Entende-se que a efetividade de uma “obra aberta” assim produzida, entretanto, se dá, necessariamente, **para além da obra**, na relação frutífero/ativa estabelecida com o público, e

não apenas na obra, ou no decorrer dela, já que a dança é uma arte que acontece no tempo. Em primeiro lugar, **para além da obra**, no sentido de que a obra aberta não admite uma visualização rasa; pelo contrário, encerra a tendência de fomentar no indivíduo fruidor, nas palavras de Pousseur, “atos de liberdade consciente” que o posicionam “como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída.” A característica da comunicação estética é a de que ela – além de exaurida de modo completo no ato da criação de uma obra artística – continua agindo “*nas suas contínuas recriações, por meio da co-criação dos contempladores*”, como aponta Bakhtin.

Em que resultaram, para a vida de cada um dos bailarinos e bailarinas do BTG, essas “contínuas recriações”? Na Virada, como esse processo da “co-criação dos contempladores” se deu, e que relações ele poderá manter com o trabalho futuro, do grupo? São questões que ousou deixar no ar, como desafio a todos: bailarinos (as), estagiário (as), professores (as) e dirigentes do BTG.

Lembro ainda as palavras de Kosík, “toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra, ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra” (KOSÍK, 1976). Em virtude da afirmação desse grande pensador, lanço uma última questão: que nova realidade – “a realidade da obra” – foi criada pelo Balé Guaíra, na noite da Virada Cultural?

Para finalizar, faço uma análise sintética de uma das muitas experiências que ouvi diretamente de diversos (as) bailarinos (as), num encontro informal que instei junto à direção do Balé, em uma das salas de dança do Guaíra, três dias após os acontecimentos: o deslumbramento e a empolgação que confessaram, de uma ou outra forma, ter sentido naquela noite! Sob minha ótica, entendo que tais sentimentos foram resultado do encontro direto e imediato de **indivíduos humanos que queriam dar o melhor de si para o “outro”, identificado cara a cara num público de seres humanos reais**, em sua maioria assombrado e “desarmado” pela surpresa.

Eram homens e mulheres fazendo arte com a integralidade do seu ser: o corpo e a sensibilidade (o sensório e o emocional), a razão (a inteligência reflexiva), a ética (com seus valores, num exercício vivo de julgamento de situações e de tomada de decisão), e a liberdade (para ser e expressar ao vivo o resultado do seu processo de autoconsciência como seres humanos e como profissionais amorosos, apaixonados pelo seu trabalho). Ser por inteiro

frente a outros seres humanos concretos – olho no olho, como muitos disseram – é profundamente enriquecedor e motivador!

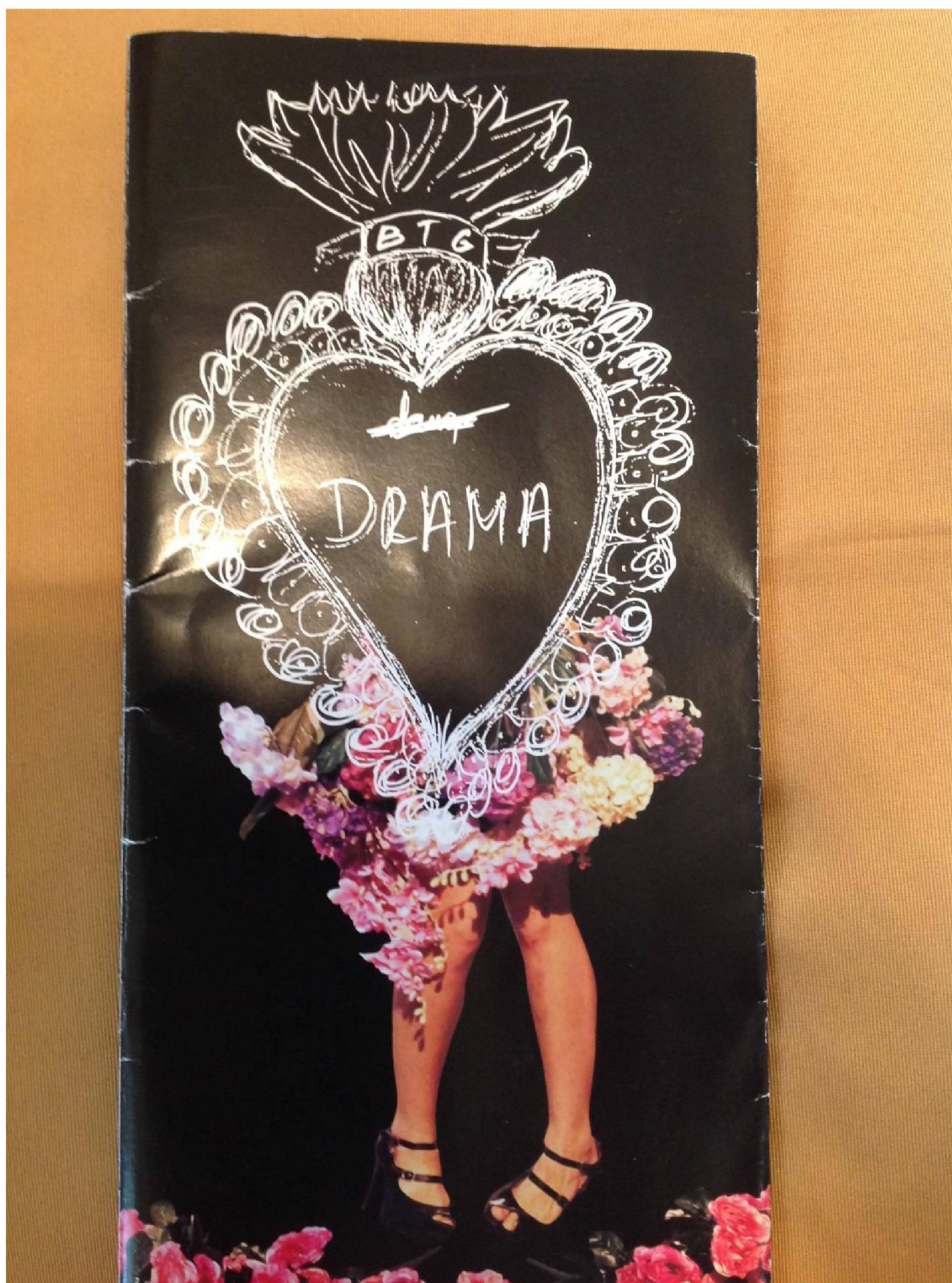
Parabenizo a todos – coreógrafa, professores e dirigentes, e, de modo especial aos intérpretes/criadores – pelo brilho humano-estético, tocante e verdadeiro, que impingiram a esse trabalho de arte!

Curitiba, dezembro de 2011.

M. Inês Hamann Peixoto

Artista plástica, performer e pesquisadora

ANEXO F - Programa Do Espetáculo Drama





*Fui a espera - outono
Quando a espera
foge meu dia e espera - inverno
Fui a espera - primavera*



O Balé Teatro Guaíra, companhia de dança das mais respeitadas do país, esteve, neste ano de 2011, realizando uma busca profunda de novos caminhos que o posicionasse como um grupo conectado ao seu tempo atual, não esquecendo sua trajetória de 40 anos de atividades. Assim, com um pé na tradição e outro na contemporaneidade, encaramos o desafio de mudar.

Os movimentos desta mudança se deram como uma longa coreografia, na qual avançamos, recuamos, ponderamos e finalmente, após muito trabalho, permitimos que o movimento dos corpos trouxesse à tona a dança da alma, inaugurando um novo tempo para o Balé Teatro Guaíra.

A todos que acreditaram neste projeto, especialmente a Andréa Sério, a quem coube o papel primordial nesta mudança, nosso afeto e agradecimento.

Aos nossos bailarinos, cuja presença espalha encantamento, nosso carinho e admiração.

A todos, que a dança seja a celebração da vida em todas as suas nuances.

Monica Rischbieter
Diretora-Presidente



Dedico este espetáculo ao precioso trabalho da equipe de professores e ensaiadores do Balé Teatro Guaíra que compartilharam, com extrema generosidade, seus diferentes pensamentos, convicções e experiências.

A vocês, meu mais profundo respeito e admiração.

Entendo a direção de uma companhia pública de dança como uma oportunidade maravilhosa de contribuir com a democratização do acesso à arte. Fui desafiada pela direção do Centro Cultural Teatro Guaíra a colaborar com a construção de caminhos capazes de unir a valorização da história do Balé Teatro Guaíra (BTG) com perspectivas contemporâneas de dança. Aceitei este desafio por acreditar que uma das formas mais ricas e eficientes que o Estado tem de facilitar o acesso à arte é justamente promovendo encontros com a diversidade de pensamento estético.

Com esta ideia, propusemos neste ano a remontagem das obras "Treze Gestos de um Corpo", de Olga Floriz, um dos trabalhos com maior reconhecimento do público e da crítica, dançado pela primeira vez pelo BTG em 1990, e trechos da obra "Caxa de Cores", de Luiz Fernando Bongiovanni, coreógrafo que teve o maior número de trabalhos dançados por esta companhia nos últimos 5 anos. Propusemos também um encontro com o trabalho da pesquisadora em dança contemporânea, Carmen Jorge, que assumiu o papel de coreógrafa residente do BTG durante o ano de 2011, para promover a emergência de novos potenciais de criação coletiva com a ousadia e autenticidade características da arte do século XXI. Deste encontro, vimos surgir pensamentos/movimentos de bailarinos desta companhia que colaboraram com inúmeros projetos de criação compartilhada como a série de videodanças que recolocou o Balé Teatro Guaíra no cenário artístico internacional, obras de ocupação urbana que dialogaram com artistas de outras linguagens e aproximaram os bailarinos de diferentes públicos, além da criação da coreografia "Drama" que nos moveu do lugar de conforto, trazendo à tona uma perspectiva humana e absolutamente sensível de cada bailarino que compõe a atual concepção de coletivo desta companhia tão rica em diversidades.

A arte é uma das raras atividades humanas desprovida de outro interesse que não a própria evolução. Encontros com a diferença, com ruídos em nossos estados de organização, é uma experiência única de evolução humana. Para mim, é um privilégio dirigir esta companhia junto a um centro cultural que assume a arte da dança, em sua ampla possibilidade de encontros, como um direito de todos os cidadãos.

Andréa Sérgio
Diretora do Balé Teatro Guaíra

COREOGRAFIAS 1º ATO

TREZE GESTOS DE UM CORPO

Obra baseada no poema "Obra ao Negro" de Marguerite Yourcenar, estreada no Grande Auditório Gulbenkian, Lisboa, em 1986 e dançada pela primeira vez pelo Balé Teatro Guaira em 1990.

Coreografia: **Olga Roriz**

Música: **Antonio Emiliano**

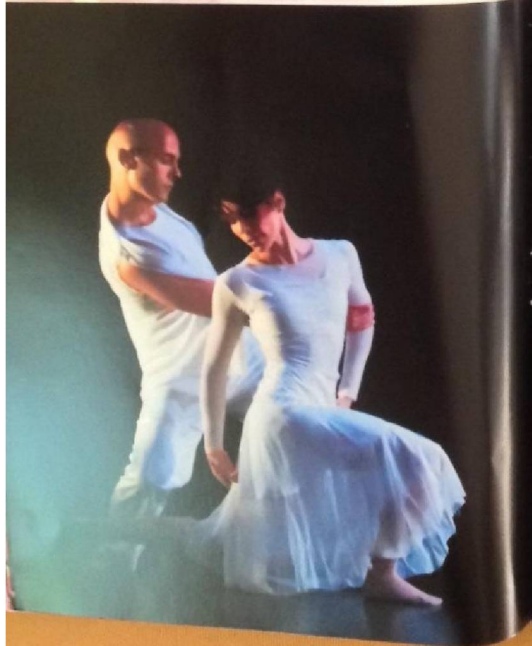
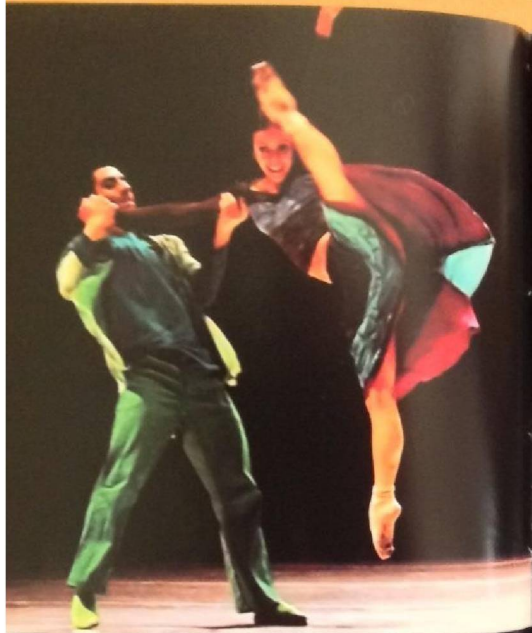
Cenário e Figurinos: **Nuno Carinhas**

Iluminação: **Orlando Worm / Carlos Kur**

Elenco Masculino: **Ailton Rodrigues, Alexandre Bóia, André Neri, Carlos Matos, Daniel Siqueira, Fábio Valladão, Ian Mickiewicz, Leandro Vieira, Nelson Mello, Patrícia Lorezetti, Raphael Ribeiro, Reinaldo Pereira, Ricardo Garanhani e Wanderley Lopes**

Elenco Feminino: **Alessandra Lange, Ane Adade, Deborah Chibique, Juliana Rodrigues, Juliane Engelhardt, Karin Chaves, Luciana Voloxi, Mari Paula, Mariel Godoy, Regina Kotaka, Renata Bronze, Simone Bönsch e Soraya Felício**





CAIXA DE CORES

Caixa de Cores é um trabalho de dança contemporânea que busca estender para outros sentidos as sensações que as cores provocam na visão. O trabalho se debruçou sobre os escritos da óptica de Newton, em especial um experimento, conhecido por muitos, de passar um feixe de luz solar por um prisma e dividir este feixe nas sete cores do espectro. Na coreografia, cada cor possui certas características cinéticas, psicológicas e culturais.

A remontagem de Caixa de Cores apresentada neste evento de comemoração do final do primeiro ano da nova gestão trabalha novamente com as ideias de associações e impressões a respeito das cores. Entretanto, propõe um jogo sensorial, um divertimento interno, onde as cores não aparecem explicitamente nos figurinos e na luz, mas estão impregnadas nos movimentos, musicais e corporais.

Coreografia: **Luiz Fernando Bongiovanni**

Assistente de Coreografia: **Christophe Dozzi**

Música: **Vivaldi**

Figurinos: **Paulinho Maia**

Iluminação: **Nadja Naira**

Instrumentistas: **Amanda Cristina dos Santos, Claudio Menandro, Everton Taborda da Rosa, Gustavo Angelo Dias, Gustavo Rech, João Egashira, Juslei Borges da Silva, Klaiton Rafael Laube, Kurt Fehlauer, Monan Bittencourt, Renata Caceres, Rodrigo Poggiani Lopes e Vitor Andrade**

Solista contratenor: **Paulo Mestre**

Regente: **Márcio Steuernagel**

Elenco

Indigo: **Alessandra Lange e Fábio Valladão**

Verde: **Juliana Rodrigues, Juliane Engelhardt e Daniel Siqueira**

Amarelo: **Regina Kotaka, André Neri, Patrich Lorenzetti e Wanderley Lopes**

Violeta: **Luciana Volozki**

Intervalo



COREOGRAFIAS 2º ATO



DRAMA

Desde quando aceitei o convite da Diretora Andréa Sênio para coreografar o BTG, uma missão muito clara e definida norteou meu pensamento. Potencializar o indivíduo/artista e redefinir a noção de coletivo, dentro dos parâmetros da arte contemporânea. Para uma companhia tradicional e influente, que natural e deliciosamente faz parte da memória e identidade de todos nós, este seria um grande desafio. Neste tempo em contato com os bailarinos os questionamentos e surpresas foram muitos. Encontrar intérpretes criadores de enorme talento e disponíveis para esgarçar fronteiras, confirmou meu desejo de esmiuçar as individualidades para encontrar no humano o combustível inquestionável para a arte.

Em **DRAMA** o material de trabalho foi a identidade, o histórico e as opiniões de cada intérprete criador. Investigamos as memórias, os desejos, reforçamos atitudes e potencializamos a presença criativa. A ação de desvendar os próprios segredos para oferecer o que há de mais íntimo em prol da reflexão de todos, foi no mínimo muito generosa. Dedicamos aqui um tempo a falar sobre as coisas que não conseguimos segurar, prender, agarrar ou definir completamente. **DRAMA** foi construído sob a perspectiva do SIM, se fez com o fio da verdade contribuindo para que no ano de 2011 a dança do BTG acontecesse em sua medida, ousada e autêntica. Obrigada a todos.



Coreografia: **Carmen Jorge**

Música Original e Sonora: **Vadeco**

Figurinos: **Roberto Arad**

Cenário: **Fernando Marés**

Iluminação: **Beto Bruel**

Orientação Vocal: **Edith de Camargo**

Design Gráfico: **Adriana Alegria**

Elenco/Criação Colaborativa: **Airton Rodrigues, Alessandra Lange, Alexandre Bóia, Ane Adade, Brunella Ribeiro, Deborah Chibataque, Fábio Valtadão, Ian Mickiewicz, Juliana Engelhardt, Karin Chaves, Leandro Vieira, Mari Paula, Mariel Godoy, Nelson Mello, Patrícia Bönisch e Soraya Felício**

Frases no Programa: **Alessandra Lange, Ane Adade, Karin Chaves e Mari Paula**



Texto da bailarina Brunella Ribeiro

3339-4978, 9921-7275, 82020000, 905.

Idade: 20 anos.

Je ne suis pas un numéro.

Brunella Laurence Claudia Ribeiro.

Non.

J'aime pas l'hypocrisie.

Oui.

J'ai peur de ne pas faire les bons choix.

Quand j'étais petite, le symbole qui m'a marqué c'est le « salut Hitlérien » parce que j'ai appris cela très jeune et j'avais vraiment peur de faire ce mouvement sans le vouloir.

Comment?

Qui a vécu une guerre n'aime pas l'hypocrisie.

J'ai toujours voulu être blonde.

Mon arrière-grand-mère racontait que sa ville fut envahie par les nazies, pendant la deuxième guerre mondiale, lorsque l'Allemagne perdit la guerre, les militaires nazistes sortaient en courant des logements où ils s'étaient installés avec leur botte à la main, et les gens dans la rue les insultaient et leur crachaient dessus.

J'aime pas l'hypocrisie.

Les femmes françaises qui avaient eu des relations avec eux, avaient la tête rasée en place publique.

Je ne sais pas.

J'ai vécu deux décennies.

Non.

Mon grand-père français vient d'une famille de gitans, de celle que l'on imagine dans le style et dans les actes, il a été abandonné bébé. Par la suite il a connu ma grand-mère.

Peut-être.

De sa famille de nomades on ne sait que très peu de choses.

Pardon?

Moi-même j'ai déjà été nomade, j'ai vécu avec mes parents, mes grands-parents, avec ma tante, avec mon oncle, j'ai vécu en France, en Suisse, au Brésil, j'ai vécu dans différentes villes.

Aujourd'hui je vis ici.

L'innocence, je dirais l'innocence.



3339-4978, 9921-7275, 82020000, 905.

Idade: 20 anos.

Eu não sou um número.

Brunella Laurence Claudia Ribeiro.

Não.

Eu não gosto de hipocrisia.

Sim.

Tenho medo de não fazer as boas escolhas.

Quando eu era pequena o movimento que marcou foi a saudação a Hitler, pois eu aprendi sobre isso quando era muito nova e tinha muito medo de fazer esse gesto sem querer.

Como?

Quem vive uma guerra não gosta de hipocrisia.

Eu sempre quis ser loira.

Minha bisavó contava que sua cidade foi invadida pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial e quando a Alemanha perdeu a guerra, os militares nazistas saíram correndo dos alojamentos onde estavam hospedados com suas botas nas mãos e as pessoas na rua os insultavam e cuspiam neles.

Eu não gosto de hipocrisia.

E as mulheres francesas que tinham se relacionado com eles, tinham suas cabeças raspadas em praça pública.

Eu não sei.

Eu vivi duas décadas.

Não.

Meu avô vem de uma família de ciganos, daqueles como imaginamos, tanto no estilo quanto nas ações. Ele foi abandonado ainda bebê. Mais tarde ele conheceu a minha avó.

Talvez.

Sobre sua família de nômades se sabe muito pouco.

Desculpa?

Eu mesma já fui nômada, eu morei com meus pais, meus avós, minha tia, meu tio, eu morei na França, na Suíça, no Brasil, eu morei em diferentes cidades.

Hoje eu moro aqui.

A inocência, eu diria a inocência.

BAILARINOS



Anton Rodrigues



Alessandra Lange



Alexandre Bittencourt

Amanda Perna
estagiária

André Neto



Ana Adelaide

Brunella Ribeiro
estagiária

Carlos Matos

Carolina Bokorony
estagiária

Daniel Sousa



Deborah Chaves

Emerson Tavares
estagiário

Fábio Vilela



Ian Miskowicz



Juliana Rodrigues



Juliana Engelhardt



Karen Chaves



Leandro Vieira

Luana Machado
estagiária

Luciana Voloski



Mari Paula



Maril Godoy

Natália Tedeschi
estagiária

Nelson Melo



Patrick Lorenzetti



Patricia Machado



Raphael Ribeiro



Regina Kotaka



Renaldo Pereira



Renata Bronze



Ricardo Garanhani



Simone Bonach



Soraya Felício



Wandré Lopes

STAFF DO BALÉ TEATRO GUAIÁ

Diretora
Andréa Sérgio

Professores e Ensaíadores

Cintia Nápoli
Eunice Oliveira
Gylis Düb
Jair Moraes
Márcia de Castro
Rosimara Violi

Coordenação
Anelize de Oliveira

Pianista
Viviane Bilinski

Pianista Estagiário
Felipe Frejuello Lopes

Operador de Som para Ensaios
Humberto Antonetti

Massagista
Nino Lorenzetti

Estagiário Administrativo
João Batista Barbosa Jr.

Fotos
Sergio Vieira

*Flores falam de amor (bom)
minha impetência tenta o chagado
(~~estou~~) frougo no lado.*

PALAVRAS

1. PERDA
2. NEDEDO
3. FOLIA DA MATA
4. UAU
5. OUNTAU
6. CATES
7. ESTIVA
8. JENO
9. BIRRA
10. FIQUE AQUI
11. SAIMES
12. LARGO LARGO
13. DESEJO DA
14. BAICA
15. P. OLMO
16. LARGO DA
17. CILLO
18. CILLO DA
19. CILLO
20. ROSA
21. CILLO
22. CILLO
23. CILLO
24. CILLO
25. CILLO
26. CILLO
27. CILLO
28. CILLO
29. CILLO
30. CILLO
31. CILLO
32. CILLO
33. CILLO

OLGA RORIZ

Iniciou em Lisboa seus estudos de dança na Escola do Teatro Nacional de São Carlos, com Ana Menova. Com 19 anos de idade completou o curso de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa. Como intérprete trabalhou com vários coreógrafos, entre eles destacam-se Lar Lubovitch, Vasco Wallenkamp, Louis Falco, Christopher Bruce, Jiri Kylian, Hans van Manen, Avin Nikolskis e Karine Saporta. Em 1975 foi convidada a colaborar com o Ballet Guibentian, onde foi primeira bailarina e coreógrafa principal, para a qual criou mais de 20 obras apresentadas em inúmeros países. Coreografou para companhias portuguesas e estrangeiras entre elas o Ballets de Monte Carlo, Ballet Nacional de Espanha, English National Ballet, American Repertory Ballet, Maggio Danza e La Scala. Criou 8 espetáculos solo, e tem trabalhado regularmente em Ópera e Teatro. De 1993 a 1994, foi Diretora Artística da Companhia de Dança de Lisboa. Em 1995 fundou a Companhia Olga Roriz para a qual criou inúmeras obras apresentadas na Alemanha, Espanha, Itália, Polónia, Brasil, França, Checoslováquia e E.U.A. Foi premiada por sua produção coreográfica em diversos países como Japão (1987), Inglaterra (1991), Israel (1994), Portugal (2003). Em 2008 recebeu o Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores - Milénium BCP. Como professora, lecionou vários seminários de improvisação, composição e técnicas contemporâneas na Escola de Dança do Conservatório Nacional e na Escola Superior de Dança.

LUÍZ FERNANDO BONGIOVANNI



Trabalhou como bailarino no Balé da Cidade de São Paulo, na Ópera de Zurique (Suíça), no Scapino Balé (Holanda), na Ópera de Gotemburgo e no Cullberg Balé (Suécia). Durante estes anos teve a chance de trabalhar com grandes coreógrafos do nosso tempo, entre eles Mats Ek, Ohad Naharin, William Forsythe, Jiri Kylian, Nacho Duato e Hans van Manen entre outros. De volta ao Brasil trabalhou como coreógrafo com: Balé da Cidade de São Paulo (São Paulo), Balé de Niterói (Rio de Janeiro), Balé do Teatro Guaíra (Paraná), Balé do Teatro Castro Alves (Bahia). Tem realizado coreografias para várias Óperas do Teatro Municipal de São Paulo, entre elas, Sansão e Dalila, Ariadne em Naxos e recentemente L'Enfant et les Sortilèges. Ministrou aulas nas Universidades Anhembí-Morumbi e na UNICAMP, nesta ocupa atualmente o cargo de professor especialista de Improvisação e Composição trabalhou com o Balé Jovem do Teatro Municipal de São Paulo, com a Escola Bolshoi do Brasil, com o Centro Cultural São Paulo, Centro Cultural da Juventude e Oficina Cultural Oswald de Andrade entre outras. Foi Diretor Assistente do Balé da Cidade de São Paulo, cargo do qual se desligou em março deste ano.

CARMEN JORGE



É pesquisadora em dança contemporânea desde a década de 90. Licenciada em Dança pela PUC – Pontifícia Universidade Católica do Paraná e Fundação Teatro Guaíra e Pós graduada em Estudos Contemporâneos em Dança nas Faculdades UFBA / Angel Vianna (RJ). Estudou dança com Deborah Hay, Tere O'Connor, Shelley Senter, Xavier Le Roy, David Zambrano, La Ribot, John Jasperse, Thomas Lehmen, André Lepecki, Thomas Plischke, Susan Klein, Lia Rodrigues, Helena Katz, Fabiana Brito, entre outros. Em 2002 funda e dirige sua própria companhia – PIP Pesquisa em Dança, realizando espetáculos de sua autoria, sendo premiada pelas obras "A casa dos anjos", "Motion", "3mg – Gingaestética", "Barraco" e "We Cage". Sua produção coreográfica foi apresentada em diversos festivais nacionais de dança, em unidades do SESC SP e Centro Cultural São Paulo, e internacionalmente apresentou sua produção nos Estados Unidos e Itália. Em 2010 foi contemplada com a Bolsa Funarte de Residências em Artes Cênicas para atuar como pesquisadora, coreógrafa e diretora em Nova Iorque. Realizou em Curitiba a primeira "Mostra de Videodanças Paranaenses" e trouxe a "MIV – Mostra Internacional de Videodanças" em parceria com o festival *dançaemloco* (RJ). É uma das pioneiras em pesquisa de dança e tecnologia no estado do Paraná. No ano de 2003 coordenou o espaço Cultural CIM – Centro de Investigação do Movimento e atualmente o espaço PIP Galeria, voltado para a pesquisa em dança contemporânea. Trabalhou como Diretora de Movimento em mais de 50 montagens teatrais. Vive e trabalha em Curitiba – PR – Brasil.



ANDRÉA SÉRIO



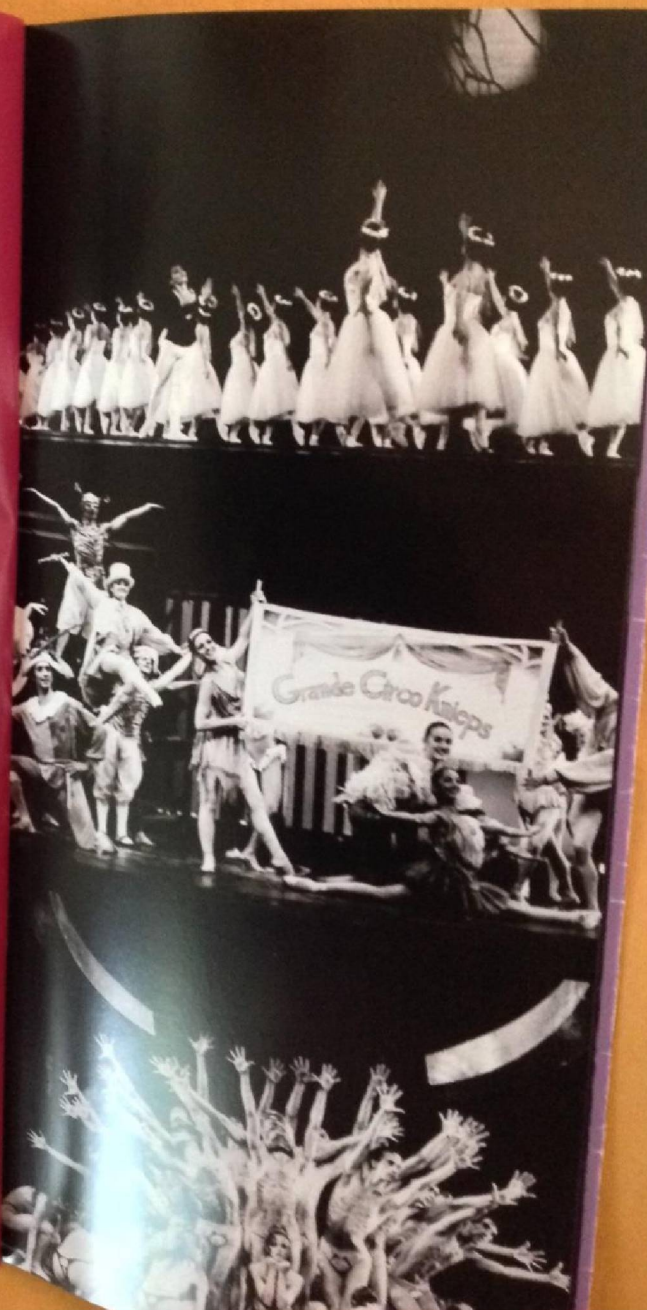
É pesquisadora do movimento com graduação em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e Fundação Teatro Guaíra e em Fisioterapia pela mesma Universidade. É mestre e doutoranda em Comportamento Motor pela Universidade Federal do Paraná, investigando processos de aprendizagem e controle do movimento. Estudou dança clássica e contemporânea com Lea Magrini, Hugo Delavalle, Tony Abbott, Carla Reinecke, Marika Gidali, Andrei Kulyk, Jiri Kylian, Hail Schneider, Irina Lapastch, Rafael Pacheco, Paulo Buarque, Eva Schul, Klauss Vianna, Isa Partsch, Regina Miranda, Conceição Castro, entre outros. Em 1992 criou a Limites Cia de Dança atuando como diretora e coreógrafa de trabalhos em dança contemporânea. Dirigiu espetáculos de dança apresentados em todas as regiões do Brasil, foi premiada pela FUNARTE por sua produção coreográfica e representou o Brasil em festivais internacionais de arte realizados nos Estados Unidos, Japão, Turquia, França, Bélgica e Inglaterra. Foi colaboradora de programas de dança da Fundação Cultural de Curitiba como o projeto Dança Solidária, e representou a área da dança na Comissão do Fundo Municipal de Cultura. Desde 1997 tem atuado como professora da graduação em Dança da Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR e como ministrante de cursos de pós graduação em inúmeras instituições do país e no exterior. É autora de publicações nacionais e internacionais na área do comportamento motor e sobre o corpo com deficiência física na dança contemporânea brasileira.



O Balé Teatro Guaíra é uma das mais importantes companhias oficiais do país graças a sua representatividade histórica, com obras e turnês consagradas. Foi criado pelo Governo do Estado do Paraná em 1969 com o nome de Corpo de Baile da Fundação Teatro Guaíra e teve como seus primeiros diretores Ceme Jambay e Yara de Cunto, sucedidos por artistas como Yurek Shablewski, Hugo Delavalle e Eric Waldo. Em 1979, o então Corpo de Baile da Fundação Teatro Guaíra tem seu nome modificado para Balé Teatro Guaíra e o português Carlos Trincheiras assume a direção até 1993. Neste período, a companhia ganha reconhecimento internacional com destaque para a obra *O Grande Circo Místico* do próprio Carlos Trincheiras inspirada no poema de Jorge de Lima, com música especialmente composta por Edu Lobo e Chico Buarque. De 1994 a 2010 os diretores Izabel Santa Rosa, Jair Moraes, Marta Nejm, Christina Puri, Susana Braga e Carla Reinecke, com suas diferentes visões, contribuíram com a construção da história desta companhia.

Além das criações dos próprios diretores, coreógrafos de diferentes estilos como Jonh Butler, Miko Sparenbleek, Vasco Wellerkemp, Olga Roriz, Maurice Bejart, Ana Mondini, Luis Arieta, Henning Paar, Julio Mota, Tindaro Silvano, Márcia Haydée, Ana Vitória, Eduardo Ibañez, Andréa Lerner e Rosane Chameki, Roseli Rodrigues, Rodrigo Pederneras, Henrique Rodvalho, Felix Landerer, David Zambrano, Luiz Fernando Bongiovanni e Rui Moreira, realizaram ao longo do tempo, mais de 130 coreografias que compõem seu repertório.

Na atual direção de Andréa Sério, o Balé Teatro Guaíra inicia uma nova fase com a gestão do programa BTG. CORPO PÚBLICO, composto por políticas de atuação artística fundamentadas na construção do acesso de diferentes públicos à arte da dança, promoção de espaços de permeabilidade com ampla troca de informações entre os bailarinos e artistas de diferentes linguagens, e no investimento permanente no potencial criador dos artistas/bailarinos a fim de concretizar o diálogo desta companhia com a dança contemporânea, dando prosseguimento à transformação da abordagem artística inicial de corpo de baile para concepções atuais de coletividade, ao mesmo tempo em que preserva e valoriza a sua história.



CORPO PÚBLICO

O programa BTG: corpo público realizou os seguintes projetos em 2011:

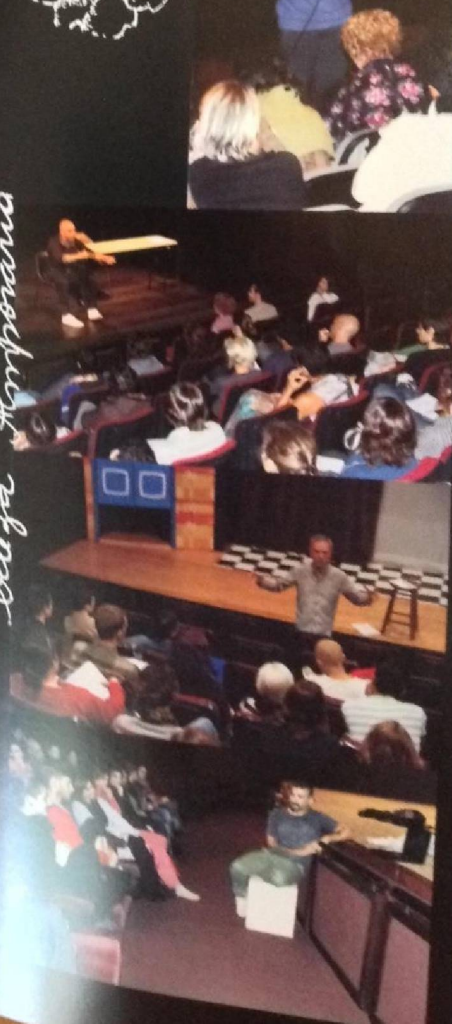
PROJETO 30 MINUTOS

Palestras e cursos abertos à comunidade ministrados por acadêmicos e artistas de diferentes linguagens

Artistas Colaboradores: Cinthia Kunifas - Dança FAP (Consciência Corporal), Reilmere Rocha e Gladis Tridapalli - Dança FAP (Dança Contemporânea), Cristiane Woeniak - Dança FAP e Unidade de Dança Moderna da UFPA (Dança e Tecnologia), Otavio Nassur - Dance & Concep Brasil PR (Composição Coreográfica), Rocio Infante - Faculdade Angel Vianna - RJ (Consciência Corporal), Julio Motta - Companhia de Dança G2 Teatro Guaíra PR (Teatro Físico), Maria Inez H. Paixoto - UFPA (Arte e Filosofia), Marcelo Steuermann - USP - Teatro Guaíra PR (Estrutura Musical) - Cartas Celestes de Almeida Prado, Marcelo Abreu - Companhia Brasileira de Teatro - PR (Processos de Criação), Helena Katz - PUC SP (Teoria Corpomídia), Hail Jaroschinski - Alemanha (Contato Improvisação), Marlon de Toledo - Motion Designer - PR (Videodança), Fabio Tavares - Streb/UBA (Klein Technique), Cleber Braga - Teatro PR (Ocupação Urbana), Paulo Reis - Artes Visuais - UFPA (Corpo na Cidade), Hella Borges - Faculdade Angel Vianna - RJ (Corpo e Intensidade), Olga Roriz - Lisboa PT (Processos de criação).



*Flora em diálogo com sua
belga contemporânea*



ACESSIBILIDADE

SEXTAS PÚBLICAS

Cinco cadeiras públicas na sala de trabalho do Balé Teatro Guaíra para que qualquer pessoa possa assistir aulas e ensaios dos bailarinos em todas as primeiras sextas feiras de cada mês.



PROJETO PERFUME

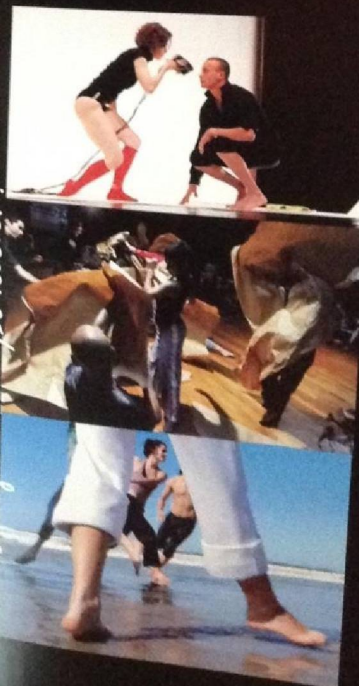
Circulação de processos de criação e trabalhos coreográficos do BTG com debates mediados por especialistas em Dança.

No primeiro semestre realizou 17 apresentações em Escolas Públicas Estaduais de Curitiba PR e no Curso de Artes da Universidade Federal do Paraná, no município de Matinhos PR.

No segundo semestre foram realizados 8 espetáculos no período de agosto a novembro de 2011 no Auditório Salvador de Ferrante - Guairinha. O programa mostrou os diferentes momentos da remontagem de obras do repertório como **Treze Gestos de um Corpo** de Olga Roriz, **Caixa de Cores** de Luiz Fernando Bongiovanni e processos de criação da obra de ocupação urbana **Coreografias para Ambientes Preparados (CPAP)** da coreógrafa Carmen Jorge, com a participação dos músicos Vadiaco e Vira Lacerda, e debates sobre os trabalhos apresentados, com mediação de Cristiane Wosniak.



*Queria um jardim secreto
Né, poduia amar as flores que
me inundam com sua sedutora
beliza temporária.*



FICHA TÉCNICA CPAP

Concepção e Coreografia: **Carmen Jorge**

Programação do Software ISADORA: **Marlon de Toledo**

Música: **Vadeco e Banda Klezmorin**

Direção Musical e Performance Sonora: **Vadeco**

Figurinos: **Tiça Muniz**

Iluminação: **Beto Bruel**

Interferências Gráficas: **Adriana Alegria**

Intervenção do Artista Visual: **Retta Rettamozo**

Elenco e Pesquisa de Movimento: **Airton Rodrigues, Alessandra Lange, Alexandre Bóia, André Neri, Ane Adade, Carlos Matos, Daniel Siqueira, Deborah Chibiaque, Fábio Valladão, Ian Micklewicz, Juliana Rodrigues, Juliane Engelhardt, Karin Chaves, Leandro Vieira, Luciana Voloxki, Mari Paula, Mariel Godoy, Nelson Mello, Patrícia Lorezetti, Raphael Ribeiro, Regina Kotaka, Reinaldo Pereira, Renata Bronze, Ricardo Garanhani, Simone Bönlisch, Soraya Felício e os estagiários, Amanda Perna, Brunella Ribeiro, Carolina Beltrame, Emmanuel Tavares, Luana Machado e Natália Tedeschi**

Videodanças

Direção Geral: **Carmen Jorge e Marlon de Toledo**

Criação Colaborativa / Pesquisa de Movimentos: **Carmen Jorge e bailarinos do BTG**

Vídeo Designer: **Marlon de Toledo**

Câmeras: **Marlon de Toledo, Alan Rallo e Anderson Fregolente**

Produção Executiva dos Vídeos: **Luiz Roberto Meira**

Figurinos: **Ádlice Lopes, Carmen Jorge e bailarinos do BTG**

Música: **Vadeco**

Oficina de Videodança: **Marlon de Toledo e Carmen Jorge**

Direção de Roteiros: **Carmen Jorge e Marlon de Toledo**

Composição Musical do Vídeo *Escada*: **Pepe Barcellos**

Texturas

Autora e elenco: **Ricardo Garanhani, Soraya Felício, Regina Kotaka e Simone Bönlisch**

Escada

Autora e elenco: **Lucas Machado, Amanda Perna, Alessandra Lange e Eunice Oliveira**

Lage

Autora: **Juliane Engelhardt, Juliana Rodrigues, Karin Chaves e Brunella Ribeiro**

Elenco: **Karin Chaves, Brunella Ribeiro e Mariel Godoy**

Porão

Autora: **Luciana Voloxki, Mariel Godoy, Ane Adade, Deborah Chibiaque, Mari Paula e Carlos Matos**

Elenco: **Ane Adade, Reinaldo Pereira, Fábio Valladão, Deborah Chibiaque e Mari Paula**

Camarote

Autora e elenco: **Airton Rodrigues, Raphael Ribeiro, Reinaldo Pereira e Patrícia Machado**

Corrida

Autora, roteiro e coreografia: **Carmen Jorge**

Elenco: **Bailarinos do BTG**

Microcoreografias

Autora e coreografia: **Carmen Jorge**

Elenco: **Karin Chaves, Mariel Godoy, Luciana Voloxki, Juliane Engelhardt, Deborah Chibiaque, Alessandra Lange e Regina Kotaka**



*Depois quando acordo e me levanto
faço o que faço todos os dias*

HOMENAGEM ESPECIAL

À primeira bailarina do Balé Teatro Guaíra, Eleonora Greca, que despediu-se dos palcos em 2011, pela vida dedicada a esta Instituição e pela contribuição a arte de nosso país.

Nosso carinho,
Balé Teatro Guaíra

